

# La imaginación herida

La fractura de la visión romántica  
en los poemas “largos” de Edgar Allan Poe

JOSÉ MANUEL BENÍTEZ ARIZA

MEMORIA DE TESIS DOCTORAL

DIRECTOR: Rafael Galán Moya



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA E INGLESA  
CÁDIZ, 2014



Rafael Galán Moya  
Profesor Titular de Universidad del Departamento de  
Filología Francesa e Inglesa

HACE CONSTAR

que el presente trabajo, “La imaginación herida: la fractura de la visión romántica en los poemas ‘largos’ de Edgar Allan Poe”, elaborado por D. José Manuel Benítez Ariza, constituye la memoria de tesis doctoral cuya presentación autoriza.

Y para que surta los efectos oportunos, lo firma  
en Cádiz a 5 mayo 2014.

*Firmado,*

Rafael Galán Moya



# ÍNDICE GENERAL

Resumen .....	1
Presentación .....	3

## **CAPÍTULO I “Un fracaso heroico”: Poe y sus poemas “largos” de 1827 y 1829**

1.1 El demonio de la perversidad: el incidente de Boston .....	13
1.2 El poeta es un fingidor .....	21
1.3 En busca del éxito: los poemas “largos” .....	28
1.4 La conciencia del fracaso: Poe contra el Romanticismo .....	32
1.5 El repudio definitivo del Romanticismo: “The Raven” y “The Philosophy of Composition” .....	44

## **CAPÍTULO II La crítica de los poemas “largos”: un debate inconcluso**

2.1 Académicos y no académicos .....	53
2.2 La hora de los eruditos: el “Poe revival” .....	59
2.3 La hora de los literatos: Poe en el Modernismo .....	66
2.4 La hora de las síntesis: Bloom y otros críticos .....	87
2.5 Cambio de tendencia: la hora de los iconoclastas .....	106
2.6 La hora de la duda: Poe en el debate postestructuralista .....	119

### CAPÍTULO III La “autobiografía confusa”: *Tamerlane and Other Poems*

3.1 Byron y Poe: afinidades electivas .....	139
3.2 La impronta byroniana en “Tamerlane” .....	150
3.3 Una lectura de “Tamerlane” .....	163
3.3.1 Tamerlán y su interlocutor .....	163
3.3.2 Naturaleza y analogía: la primera visión de Tamerlán .....	167
3.3.3 Imaginación y memoria: la amada de Tamerlán .....	172
3.3.4 Imágenes de un idilio .....	174
3.3.5 Reflexiones de Tamerlán .....	182
3.3.6 Los nombres de la amada .....	187
3.3.6.1 El “Tamerlane” de 1829 .....	187
3.3.6.2 Los poemas con destinataria .....	190
3.3.6.2.1 “To—” .....	191
3.3.6.2.2 “The Lake” .....	193
3.3.6.2.3 “Imitation” .....	196
3.3.7 El verdadero nombre de Tamerlán .....	207
3.3.8 Hacia un desenlace .....	218
3.4 “Fugitive pieces” .....	227
3.4.1 Los poemas meditativos .....	230
3.4.2 Los poemas líricos .....	237
3.5 Conclusión .....	242

### CAPÍTULO IV De “Al Araaaf” a *Eureka*: la visión romántica devenida cosmogonía

4.1 Preliminares: de la Imaginación al arabesco .....	245
4.1.1 Un cambio de dirección .....	245
4.1.2 El mito romántico por excelencia .....	253
4.2 “Al Araaaf” .....	262
4.2.1 Título, asunto, argumento .....	262
4.2.2 La influencia de Moore .....	265
4.2.3 Análisis de “Al Araaaf” .....	270
4.2.3.1 La nave anclada .....	270
4.2.3.2 El jardín de Nésace .....	272
4.2.3.3 El primer canto de Nésace: Dios, las correspondencias, el silencio .....	275

4.2.3.4 “Star gazer”: el contemplador de estrellas.	
Ciencia y poesía .....	283
4.2.3.5 La vida ultraterrena: Angelo y lanthe .....	287
4.2.3.6 Una primera interpretación .....	294
4.3 De “Al Aaraaf” a Eureka: aeronautas .....	297
4.4 Eureka .....	315
4.4.1 La cuestión del “narrador” .....	315
4.4.2 El contenido de Eureka .....	323
4.4.3 Algunas interpretaciones .....	328
4.4.4 Eureka como símbolo .....	332
4.4.5 Eureka como imagen y garantía de la obra de Poe .....	339

### EPÍLOGO/CONCLUSIÓN Después de “Al Aaraaf”: hacia una poética “simbolista”

5.1 Una breve recapitulación .....	351
5.2 “Romance” (1829/1831/1845): los pájaros .....	356
5.3 “Romance”: el agua .....	362
5.4 Coda .....	365

Apéndice: Traducción de algunos poemas de Edgar Allan Poe en verso castellano .....	371
--	-----

Bibliografía .....	392
--------------------	-----





## RESUMEN

Si, como han querido Baudelaire, Benjamin, Eliot y otros, Poe es el padre de la poesía moderna, conviene precisar en qué fase de su obra se consuma la ruptura con el Romanticismo —en concreto, con la aspiración visionaria e imaginativa a la que se consagran los poetas más representativos del Romanticismo inglés— y se ponen en marcha las estrategias alternativas en las que poetas posteriores reconocerán un claro antecedente. Esa toma de conciencia antiromántica coincide, en Poe, con su insatisfacción ante el limitado logro imaginativo que suponen sus poemas largos “Tamerlane” (1827) y “Al Aaraaf” (1829). La obra literaria posterior de Poe será, en gran medida, el desarrollo de elementos esbozados en estos poemas juveniles, pero abordados desde una estrategia en la que la aspiración imaginativa se combinará con otros elementos —la ciencia, la anécdota autobiográfica, etc.— para lograr el modelo más flexible y dinámico que supone la visión “en arabesco”. En la práctica de esa estrategia mixta, parcialmente antiromántica, reconocerá la posteridad los inicios de la poesía moderna.



## PRESENTACIÓN

El propósito del presente trabajo es documentar y argumentar lo que hemos denominado “la quiebra de la visión romántica” en un autor, Edgar Allan Poe, a quien las historias de la literatura y de las ideas estéticas en general consideran el precursor del Simbolismo y otras escuelas literarias posteriores al Romanticismo. Este papel de bisagra entre dos movimientos estéticos al menos parcialmente contrapuestos le fue reconocido ya por Edmund Wilson en *Axel's Castle* (*El castillo de Axel*, 1931), su estudio pionero sobre “ciertas tendencias de la literatura contemporánea” (1), en el que el Simbolismo se considera en principio “no solamente una degeneración o elaboración del Romanticismo, sino más bien una contrapartida, una segunda oleada de la misma marea”, para terminar siendo “un movimiento completamente diferenciado, que ha surgido de condiciones distintas y debe ser tratado en términos diferentes” (1-2). También T. S. Eliot, en su ensayo de 1949 “From Poe to Valéry”, considera la reconocida deuda que tres poetas franceses, que “representan el comienzo, la mitad y el final

de una particular tradición de la poesía” (Eliot 1949, 328), y que no son otros que Baudelaire, Mallarmé y Valéry, tienen con Poe. En su lugar consideraremos detalladamente estos diagnósticos. Lo que aquí nos concierne es plantear la cuestión de en qué punto o tramo de la obra del poeta, narrador, ensayista, crítico literario y periodista norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849) puede documentarse ese matiz diferencial respecto al Romanticismo propiamente dicho, que lo convierte en precursor de los movimientos estéticos subsiguientes —y, como veremos, no sólo del Simbolismo: también del Modernismo, es decir, del conjunto de movimientos de vanguardia que tienen lugar en el ámbito literario anglosajón—.

Dicho punto de inflexión ha de ser situado en los inicios mismos de la obra literaria de Poe. En sus dos tentativas declaradas de emular a los poetas mayores del Romanticismo inglés, los poemas extensos “Tamerlane” (1827) y “Al Aaraaf” (1829), puede advertirse la temprana renuncia —o renuencia— de Poe a asumir la pretensión central del movimiento estético en el que se inscribía la obra de sus modelos más o menos explícitos, Byron y Thomas Moore respectivamente. Esa pretensión no era otra —en palabras del crítico Harold Bloom— que la “internalización” (Bloom 1971, 7) de un esquema narrativo característico de los logros mayores de la poesía inglesa precedente: la búsqueda o *quest*; sólo que el objetivo de esta búsqueda, ahora, es “la aprensión del Personaje Poético dentro de uno”, de la inmortalidad de la que es acreedor el poeta en cuanto que sujeto del atributo divino de la Imaginación, que es el “hombre verdadero... que vive eternamente”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “[The] real man, the imagination, which liveth for ever”. De una carta de William Blake a George Cumberland, 12 de abril de 1827. Cit. en Bloom 1963, xiii.

En el capítulo I de este trabajo intentaremos definir la actitud de Poe hacia estos dos poemas suyos de juventud. Y partiremos, para ello, de un significativo episodio en la biografía del poeta: la controvertida conferencia-recital que dio en Boston el 16 de octubre de 1845. En ese acto, en el que los asistentes daban por sentado que el poeta recitaría su aclamado poema “The Raven” y expondría, con la elocuencia que se le supone a un orador a quien precedía su fama, sus ideas sobre la creación literaria, Poe hizo justo lo contrario de lo que se esperaba de él: recitó “Al Aaraaf”, su fallido poema —así podemos conceptuarlo ya— de 1829; un texto que, por su extensión, argumento elusivo y lenguaje oscuro, resultaba absolutamente inapropiado para el recitado público. Una parte de los asistentes abandonó la sala; y aunque, al parecer, el poeta pudo enderezar la situación y finalmente leyó los textos que el público demandaba, no pudo evitar que el desastroso comienzo del acto trascendiera a la prensa y diera lugar a una larga e intensa polémica.

El análisis de este incidente y sus consecuencias nos permitirá fijar la consideración que, a esas alturas de su carrera, Poe tenía de aquella lejana tentativa romántica. El hecho de que convirtiera su poema juvenil en pretexto de una burla similar a las intentadas en algunas de las mistificaciones periodísticas por las que ya era famoso, y que, al mismo tiempo, su uso del mismo reprodujera el característico modo contraproducente de obrar por el que se caracterizan sus personajes “perversos”, serán indicios claros de la actitud de rechazo del autor hacia este tramo de su obra. Extenderemos estas conclusiones al poema previo, “Tamerlane”, que también será objeto de matizados repudios en diversas cartas del autor; y consideraremos algunos de los factores que pudieron influir, tanto en la juvenil inclinación de Poe hacia este tipo de poemas —que, no hay que olvidar, se insertan en un género relativamente popular entonces, y capaz de asegurar el éxito de

quien lo cultivará—, como en la inmediata decepción que experimentó hacia lo efectivamente logrado. Aportaremos testimonios de esta decepción y esbozaremos las líneas principales de las estrategias literarias con las que Poe intentó reencauzar su trabajo posterior. Estrategias en las que, como veremos, la crítica implícita o explícita a los postulados románticos está siempre presente; y en las que Poe irá desarrollando una poética alternativa en la que la adhesión romántica al mito de la Imaginación será reformulada para dar lugar a una acuñación mixta en la que tendrán cabida elementos explícitamente desterrados del ideario romántico puro: la ciencia positiva, por ejemplo.

En el capítulo II trazaremos una breve historia del tratamiento que las cuestiones apuntadas han recibido por parte de algunos de los más significativos estudiosos y comentaristas de la obra de Poe, desde la brillante generación de eruditos que, en torno a los años veinte del siglo pasado, logró encauzar definitivamente los estudios poeanos por caminos alejados de la consideración moralista o clínica de su objeto, hasta las últimas tendencias críticas. En este apartado consideraremos la inicial discrepancia entre la revalorización alcanzada por la obra de Poe en la mencionada generación de estudiosos y la displicencia que diversos escritores relevantes del momento mostraron hacia su predecesor. A los “Poe scholars” surgidos en torno a estos años debemos, por tanto, los primeros estudios serios sobre “Al Aaraaf” —la atención crítica dedicada a “Tamerlane” será mucho más parca—, así como los primeros pronunciamientos críticos respecto a cuestiones tales como la presencia en estos poemas iniciales de elementos relevantes en la obra de Poe considerada en su conjunto, o la relación y coherencia de estos poemas con obras como *The Narrative of Arthur Gordon Pym* o *Eureka*, que sintetizan el pensamiento estético, filosófico e incluso cosmogónico de Poe.

A algunos literatos en activo en ese periodo —que coincide con la eclosión del Modernismo— en el ámbito de la lengua inglesa debemos, en cambio, la reivindicación del papel de Poe en la definición y diferenciación de una literatura genuinamente norteamericana (William Carlos Williams, D. H. Lawrence), o la consideración crítica del impacto de su predecesor en literaturas como la francesa (Eliot, Huxley), así como la asunción de Poe como lejano predecesor (Bret Harte) y modelo del intelectual norteamericano en conflicto con una América en proceso de expansión industrial y urbana.

Más sintético será el enfoque de la segunda generación de estudiosos y críticos que hemos considerado en este capítulo. En la estela de Edmund Wilson, ensayistas como Edward H. Davidson o el poeta y crítico literario Richard Wilbur intentarán una aproximación “filosófica” (Davidson 1957, v) a la obra de Poe; destacando el primero por la atención, hasta entonces desusada, prestada a los años juveniles en los que Poe publicó exclusivamente poemas, repartidos en sus tres entregas de 1827, 1829 y 1831. Davidson explora la relación de de estos tres volúmenes de poesía con sus precedentes románticos y apunta certeramente a la insuficiencia de los logros de Poe y al irresoluble solipsismo de su poética como fuentes de la eventual renuncia de su autor a una dedicación más intensa y exclusiva a este género. Menos imaginativo y más mecánico es el intento de Wilbur de debelar el funcionamiento de la alegoría en Poe, que a nosotros nos concierne en la medida en la que este estudioso también señala al ámbito diseñado en “Al Aaraaf” como meta de la huida imaginativa que intentan muchos de los atormentados personajes de los relatos poeanos. A estas alturas del discurso crítico, la afirmación de la coherencia global de la obra de Poe es ya un lugar común, y los críticos establecen con naturalidad las correspondencias apreciables entre las intuiciones contenidas en “Al Aaraaf”, por

ejemplo, y el pensamiento que sustenta obras consideradas entre las “mayores” de Poe, tales como las ya mencionadas *Pym* y *Eureka* o relatos como “The Fall of the House of Usher” (“La caída de la Casa Usher”).

La aprensión de esa esencial unidad de la obra poeana invita, a estas alturas de nuestro relato, a considerar a un crítico que, si bien se ha ocupado sólo episódicamente de Poe y no lo incluye en su nómina de autores canónicos, ha dedicado lo mejor de su obra al Romanticismo y diseñado una teoría del mismo que puede aplicarse fructíferamente al poeta norteamericano. Nos referimos a Harold Bloom, cuya enunciación del mito romántico de la Imaginación, y su caracterización del poema romántico como una “interiorización del romance de búsqueda” (“internalization of quest-romance”; Bloom 1971, cap. II) nos proporcionarán un modelo teórico singularmente útil para enjuiciar las tentativas poeanas.

En esta misma tradición “sintética” consideraremos también la brillante monografía de Daniel Hoffman *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, de 1972. En la estela de Davidson, Hoffman otorgará un papel central a los poemas juveniles de Poe en la determinación de su universo ideológico y poético. Hoffman, además, por su humor y desparpajo característicos, su lenguaje accesible y su tono desmitificador, nos introducirá en un nuevo clima intelectual, resultante de los acontecimientos sociales y políticos que conmocionan el mundo occidental, y muy particularmente el entorno universitario, en torno a 1968. Creemos significativo que a partir de esta fecha se dé una eclosión de estudios literarios dedicados a géneros y asuntos hasta entonces considerados “menores”, tales como la novela popular en sus distintas modalidades; entre ellas, la policiaca y la de anticipación científica o ciencia-ficción. Como precursor reconocido de ambos géneros, Poe se beneficiará de esta ampliación de miras; que, en lo



concerniente a las cuestiones que nos ocupan, supondrá la consideración de “Al Aaraaf” y *Eureka*, así como de un buen número de relatos, como textos emparentados en mayor o menor grado con el ahora revalorizado género de anticipación científica.

En relación también con este nuevo clima intelectual, consideraremos, por último, dentro de este capítulo, los enfoques que la obra de Poe ha recibido por parte de críticos y estudiosos encuadrados en distintas escuelas postestructuralistas; que, en el caso de Poe, se centrarán en la cuestión de la inestabilidad o falta de fiabilidad de sus narradores, no sólo de los intradieгéticos, sino también de las voces narrativas que parecen hablar en nombre del propio autor; lo que, como veremos, será una cuestión relevante para la interpretación de *Eureka*, cuya validez como enunciación de una teoría cosmogónica “seria” depende, en gran medida, del grado de “fiabilidad” que otorguemos a su narrador. Igualmente, consideraremos algún acercamiento a la obra de Poe desde el punto de vista de los llamados “estudios culturales”, por concernir a cuestiones como el fondo “orientalista” de “*Tamerlane*” y “*Al Aaraaf*” y su posible significación en una época —el siglo XIX norteamericano— de expansión colonial y conflicto racial. Comentaremos también algunos enfoques de la obra de Poe desde la perspectiva de los estudios de género, relevantes a la hora de situar algunas cuestiones pertinentes a nuestro estudio, tales como la “deconstru[cción] de la Mujer” (Pedraza 2004, 147) y su reducción a “hipertexto” (Person en Kennedy 2001, 145) o haz de rasgos abstractos, cuya formulación más acabada es la afirmación de que “la muerte de una mujer bella es el asunto más poético del mundo” (Poe 1902, XIV, 193), hecha en el contexto de la poética específicamente antirromántica desarrollada en el ensayo “*The Philosophy of Composition*”.

Los capítulos siguientes —III y IV— analizarán con detalle la forma y el fondo de los dos poemas “largos”. Analizaremos la

impronta byroniana sobre el primero, y el peso de ésta en el tratamiento que Poe dará a los elementos autobiográficos presentes en el mismo. Discutiremos también la estructura dialógica del poema, concebido en primer término como una “confesión” que el pagano Tamerlán dirige a un inexplicable fraile de procedencia también netamente byroniana; lo que, como veremos, nos permitirá relacionar la problemática posición del narrador del poema con el estatus de otros narradores intradieгéticos en posteriores relatos del autor, y plantear la cuestión esencial de la fiabilidad de esos narradores, aspecto crucial que afecta, como ya hemos anticipado, no sólo a los relatos propiamente dichos, sino incluso a algunos ensayos en los que aparentemente Poe habla en nombre propio. En un breve excuso, analizaremos también la posición del interlocutor secundario del monólogo de Tamerlán: la amada a la que el protagonista/narrador del poema interpela esporádicamente, y cuyo carácter elusivo —que pondremos en relación con el de las destinatarias de otros poemas “con nombre” dirigidos a diversas figuras femeninas— nos permitirá pormenorizar la estrategia de despersonalización a la que Poe somete a sus interlocutoras y sobre la creciente problematización de la situación dialógica planteada en los poemas analizados. Veremos también cómo incluso el nombre e identidad del propio narrador/protagonista es puesto en cuestión, y con él el estatus del contenido autobiográfico del poema; cuyo desarrollo, como estableceremos en las conclusiones parciales de este capítulo, no alcanzará la fase “apocalíptica” —por lo que tiene de reconocimiento de una revelación— en la que el poeta maduro en trance de reflexión autobiográfica reconoce la diferencia nítida entre la capacidad imaginativa del niño que fue y su ambigua situación presente, en la que la conciencia de haber poseído esa capacidad convive con la lúcida aceptación de su pérdida, tal como sucede en los poemas autobiográficos de Wordsworth.

“Al Aaraaf” responde en parte al propósito declarado de Poe de resolver esas aporías. Intentado y fracasado el poema autobiográfico de stirpe byroniana, el poeta probará la fantasía visionaria, más en la estela exótica y orientalista de Thomas Moore —un poeta muy popular entonces en los Estados Unidos— que en la ambiciosa aspiración imaginativa de Shelley, por ejemplo. Pero lo verdaderamente interesante de “Al Aaraaf”, de cara a nuestro enfoque, no será que Poe constata de inmediato el lastre que supone para este poema de inspiración astronómica su sujeción a referentes científicos concretos —lo que motivará incluso la redacción de un autoapologético “Sonnet—To Science”, que servirá de pórtico o introducción al poema largo—, sino cómo, al delinear su fantasía estelar, el poeta esbozará un completo mapa de asuntos y procedimientos que desarrollará en obras posteriores. El hecho de que “Al Aaraaf” sea, en efecto, un poema-cantera denota, también, una cierta fragmentación de la visión. Pero, paradójicamente, el fracaso que constituye no haber sabido articular una visión unitaria, digna de esa Imaginación divina de la que el poeta es encarnación, va aparejado, en este caso, al logro que supone el desarrollo ulterior, en otros poemas, relatos e incluso ensayos, de muchos de los temas esbozados en el mismo, para confluir finalmente en ese gran ensayo o poema en prosa que será *Eureka* (1848), en el que el peso de la visión no recae ya sobre la Imaginación del poeta romántico, sino sobre el intelecto del poeta analítico que hace uso de la intuición, desafiantemente concebida como “la convicción que surge de aquellas inducciones o deducciones cuyos procesos son tan borrosos que escapan a nuestra conciencia, eluden nuestra razón o desafían nuestra capacidad de expresión” (Poe 1902, XVI, 197); y que, por tanto, desdiciéndose de la queja todavía romántica expresada en su “Sonnet—To Science”, incorpora con naturalidad los datos de la ciencia positiva al logro de la visión poética.

En el capítulo dedicado a las conclusiones incorporaremos, además del resumen de lo ya estudiado, un análisis de “Romance”, el poema-prólogo que Poe antepuso a la colección de piezas breves con la que completó su volumen de 1829, y que luego utilizaría con la misma función introductoria en su tercer libro, *Poems*, de 1831. En “Romance” atisbaremos las consecuencias inmediatas que el propio Poe extrajo de su decepción ante los pocos logros de sus poemas “largos” y la conversión de la aspiración imaginativa en una mucho más modesta y manejable visión “en arabesco”; entendiendo por tal la clase de imagen resultante de mirar fijamente un motivo repetitivo —y, por tanto, sugerente de la infinitud, como los arabescos de las artes decorativas— hasta lograr un cierto “desenfoque” de la visión, conducente a una imagen ulterior. El hecho de que, a partir de 1831, Poe sólo escriba poesía esporádicamente y consagre sus esfuerzos a la narrativa, el periodismo y la crítica literaria, le impedirán extraer todas las consecuencias de esa decisiva inflexión en el campo que le hubiera sido propio: es decir, el de la creación poética. Pero sus intuiciones y reflexiones al respecto iluminarán, o al menos harán pensar, a varias generaciones de poetas posteriores.

## CAPÍTULO I

# “Un fracaso heroico”

Poe y sus poemas largos de 1827 y 1829

### **1.1 EL DEMONIO DE LA PERVERSIDAD: EL INCIDENTE DE BOSTON**

El 16 de octubre de 1845 Edgar Allan Poe pronunció ante un público reunido en el Boston Lyceum una conferencia-recital cuyas consecuencias todavía hoy son objeto de la atención de críticos y biógrafos del autor. Venía éste precedido por una bien ganada fama como conferenciante ameno y brillante, a lo que contribuía su voz modulada, su reconocida buena presencia e incluso, como señala Jeffrey Meyers (1993, 190), su ligero acento sureño. A esas alturas de su vida Poe era consciente ya de la importancia de respaldar su obra con esas apariciones públicas no exentas de teatralidad. Así, cuando se le solicitaba la lectura de su popular poema “The Raven”, el autor —señala Meyers— no dudaba en atenuar las luces hasta dejar la habitación casi a oscuras. Y entonces el poeta —dice un testigo presencial citado por el mencionado crítico—, “situándose en el centro de la estancia,

procedía a recitar estos asombrosos versos con la más melodiosa de las voces... (y) tan maravilloso era su poder como lector, que el oyente temía tomar aire por temor a romper el hechizo”. Sarah Elmira Royster, la mujer a la que Poe pretendió inútilmente en su juventud y luego en sus años maduros, añadía que el calor que el poeta ponía en su interpretación a veces la asustaba (*ibid.*).

Sustentado en esas cualidades personales y en su creciente fama como polemista, Poe había actuado ya como conferenciante en diversas ciudades, siempre con éxito. A finales de 1842, por ejemplo, pronunció en Filadelfia, a instancias del William Hirst Institute y ante una nutrida audiencia congregada en una iglesia, su conferencia sobre “The Poetic Principle”. Como explica J. Gerald Kennedy (2001, 49), el movimiento liceístico norteamericano estaba entonces en su apogeo y era el instrumento a través del cual las nuevas ideas intelectuales eran transmitidas a un público de clase media que acudía al reclamo de conferenciantes prestigiosos. Emerson, señala Kennedy, había alcanzado ya fama en esos circuitos; que eran también, entre otras cosas, cauces para la transmisión de ideas reformistas.

La conferencia de Poe se repitió durante los dos meses siguientes en ciudades cercanas y su éxito animó al autor a menudear sus reseñas críticas en *Graham's Magazine*. Kennedy menciona otras sonadas conferencias de Poe, algunas posteriores ya a 1845: la que impartió en febrero de 1848 sobre “El Universo” en The New York Society Library, que sería impresa como libro con el título *Eureka*, y con la que el autor esperaba recaudar fondos para la puesta en marcha de una revista literaria de su propiedad (*ibid.*, 55); o la que pronunció en Providence, también sobre “el principio poético”, ante un público de dos mil personas (57)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Kennedy no especifica el asunto de la conferencia. Véase Thomas 1987, 714.

Está claro, pues, que el personaje que compareció ante el público de Boston el 16 de octubre de 1845 era, e iba a seguir siendo, un reputado conferenciante, y que eso justificaba la expectación creada. Su poema “The Raven”, publicado ese mismo año, había alcanzado una enorme difusión e incluso conocido parodias. Por otra parte, la fama de polemista de su autor venía de antiguo y estaba más que justificada. Todo ello hace más asombroso aún lo ocurrido en esa conferencia. Poe comenzó enunciando algunas de sus más conocidas afirmaciones en torno al arte poético: en concreto, su idea —especialmente provocativa para un público bostoniano— de que el didacticismo estaba reñido con la verdadera naturaleza de la poesía; y continuó con el recitado, no del texto que todos esperaban, y que no era otro que el ya famoso “The Raven”, sino de “Al Aaraaf”, un viejo, largo y difícil poema de 1829. Según algunos testimonios, durante el recitado parte del público abandonó la sala; y sólo por petición expresa de los que aún permanecían en sus asientos Poe se avino a recitar “The Raven” a continuación<sup>3</sup>.

No es nuestro objeto pormenorizar la larga polémica que siguió a este incidente, y que ha sido ampliamente estudiada, por ser uno de los episodios más conspicuos de las diversas “batallas literarias” en las que el autor se vio envuelto a lo largo de su vida. En ese contexto, esta conferencia debe insertarse en la prolongada lucha que el autor mantuvo contra lo que intelectualmente encarnaba la ciudad de Boston: los planteamientos moralistas y didácticos del Trascendentalismo. Y para perpetrar su calculada ofensa al público de la ciudad que era centro y foco de emanación de ese movimiento, Poe eligió un poema que él mismo, por lo que aduciremos

---

<sup>3</sup> El relato exacto y documentado de lo sucedido, así como de sus consecuencias, puede leerse en Quinn 1941, pp. 457 y ss., Moss, 1963, pp. 190 y ss. y Ljungquist 1987.

a continuación, sabía fallido, y que además era una pieza inacabada y un texto que no respondía a los principios —la “unidad de efecto”, sobre todo; y la inadecuación del “poema largo” a ese requisito unitario fundamental— que él mismo venía defendiendo para la creación poética.

Que Poe, más de tres lustros después de la publicación de ese poema fallido, recurriera a él como elemento de su estrategia de provocación o de autoafirmación no deja de ser un enigma, y no faltan autores que relacionan este hecho con algunos rasgos más o menos patológicos de la personalidad del autor. No es nuestro propósito adentrarnos por esos senderos; pero sí podemos considerar, exclusivamente por el valor que tienen como motivos literarios que se reiteran en la obra de Poe, y sobre los que éste incluso teorizó, dos de esos rasgos: lo que el autor llamó, en el título de un conocido relato suyo, “el demonio de la perversidad”<sup>4</sup>; y su afición a la perpetración de camelos o engaños literarios (*hoaxes*)<sup>5</sup> con los que ponía a prueba la credulidad de los lectores o hacía exhibición de su propia capacidad intelectual para embaucarlo.

En su propia versión de los hechos de Boston, publicada el 1 de noviembre en *The Broadway Journal*, Poe incluyó este significativo párrafo:

---

<sup>4</sup> “The Imp of the Perverse”, publicado en *Graham’s Magazine* en julio de 1845.

<sup>5</sup> La palabra *hoax* aparece explícitamente en el título que el albacea literario de Poe, el reverendo Rufus B. Griswold, dio en su edición de la obra de Poe de 1850 a un texto que, en sus dos únicas publicaciones en vida de Poe —la del 13 de abril de 1844 en el *Extra Sun* y su reimpresión, al día siguiente, en el *Sunday Times* de Nueva York— no tiene título propiamente dicho, sino unos extensos titulares periodísticos en estilo sensacionalista, que anuncian lo que el falso reportaje que sigue a continuación se encarga de pormenorizar: la noticia de un primer vuelo transoceánico en globo.



Cuando aceptamos, por tanto, una invitación para “pronunciar” un poema en Boston, la aceptamos única y sencillamente porque teníamos curiosidad por saber cómo sienta ser abucheado públicamente, y porque deseábamos ver qué efecto podríamos causar al responder con un sucinto discurso improvisado. Con todo, es posible que sobrevalorásemos nuestra importancia, o la carencia de cortesía de los bostonianos, que no es tan patente como uno o dos de sus directores [de periódicos] quisieran hacer creer al público<sup>6</sup>,

que describe un modo de actuar que parece responder punto por punto a la definición del “impulso perverso” que el propio autor da en los preliminares de su relato “The Imp of the Perverse”:

En el sentido que le doy es, en realidad, un móvil sin motivo, un motivo no motivado. Bajo sus incitaciones actuamos sin sentido comprensible, o, si esto se considera una contradicción en los términos, podemos llegar a modificar la proposición y decir que bajo sus incitaciones actuamos por la razón de que no deberíamos

---

<sup>6</sup> “When we accepted, therefore, an invitation to ‘deliver’ a poem in Boston—we accepted it simply and solely, because we had a curiosity to know how it felt to be publicly hissed—and because we wished to see what effect we could produce by a neat little impromptu speech in reply. Perhaps, however, we overrated our own importance, or the Bostonian want of common civility—which is not quite so manifest as one or two of their editors would wish the public to believe” (Quinn 1941, 487). A partir de ahora, las citas extensas de fragmentos en prosa irán siempre en traducción española en el cuerpo principal de texto, con reproducción del original, siempre que nos parezca necesario, en nota; para los textos en verso adoptaremos la convención contraria.

actuar. En teoría ninguna razón puede ser más irrazonable; pero, de hecho, no hay ninguna más fuerte.<sup>7</sup>

El que las razones aducidas *a posteriori* por Poe para su desafortunada intervención ante el público del Boston Lyceum parezcan basarse en el mismo impulso psicológico descrito en el citado cuento no debería conducirnos mucho más allá, a riesgo de incurrir en la misma clase de extrapolaciones psicológicas en las que tanto abundan los estudios sobre nuestro autor. En su biografía de Poe, Arthur Hobson Quinn (1941, 485) aduce alguna prueba de la posible “perturbación mental” que podría haber inducido a Poe a lo que, a todas luces, parece una actuación extravagante. Menciona Quinn, en concreto, la carta que el poeta escribió a Evert A. Duyckink el 13 de noviembre, casi un mes después de la aciaga conferencia. En esa carta, Poe comunica a su corresponsal que, a pesar de encontrarse aún “terriblemente enfermo y deprimido” (“dreadfully sick and depressed”), cree haber vuelto a recuperar la cordura después de un trastorno transitorio de dos meses; y añade que “[l]e parece haber despertado de un horrible sueño en el que todo era confusión y sufrimiento” (“I seem to have just awakened from some horrible dream, in which all was confusion, and suffering”; *ibid.*, 492). La

---

<sup>7</sup> “In the sense I intend, it is, in fact, a mobile without motive, a motive not *motivirt*. Through its promptings we act without comprehensible object; or, if this shall be understood as a contradiction in terms; we may so far modify the proposition as to say, that through its promptings we act, for the reason that we should not. In theory, no reason can be more unreasonable; but, in fact, there is none more strong” (Poe 1902, VI, 146-147; a partir de ahora, todas las citas de la obra de Poe, salvo especificación contraria, se referenciarán en esta edición. La traducción citada es la de Julio Cortázar en Poe 1981; de no indicarse esta u otra atribución, las traducciones aportadas a partir de ahora son nuestras).

carta, de todos modos, no resulta del todo concluyente al respecto; quizá porque, como puede leerse en la línea siguiente a la citada, ese penoso preámbulo parece obedecer a un declarado propósito de *captatio benevolentiae* en relación a un corresponsal de quien, al fin y al cabo, lo que se esperaba era un préstamo dinerario, cuyo destino se especificaría detalladamente en el resto de la carta.

Lo aducido hasta ahora sólo pretende mostrar la dificultad de opinar, y mucho más de concluir, respecto a los estados mentales de Poe o sus motivaciones psicológicas. Si nos hemos detenido en este ejemplo particular, es por señalar que lo verdaderamente significativo de este comportamiento, en caso de que obedeciera a alguna anomalía psicológica relevante para nuestros propósitos, es que Poe recurriera, en esta comprometida circunstancia, a su poema fallido de 1829. Si cedemos a la tentación de explicar las decisiones literarias de Poe en términos de psicología clínica, aquí sí parecería pertinente citar el comportamiento psicológico que Lacan, en su conocido seminario sobre Poe y su cuento “The Purloined Letter” (“La carta robada”), llamó “automatismo de repetición”<sup>8</sup>, por el que la repetición de ciertos “significantes” determina la conciencia simbólica y constituye así al “sujeto”. El poema “Al Araaf” ocuparía, en este esquema, el papel que la carta robada y sus sustitutos (por ejemplo, el documento de burla que el proto-detective Dupin, una vez descubierta la carta, coloca en el lugar conspicuo en el que el ladrón había dejado aquélla) desempeñan en el cuento objeto del seminario de Lacan. Como en éste, lo que está teniendo lugar es un combate singular entre dos poetas (en el cuento, el propio Dupin y el ministro que ha robado la carta); y el vencedor es el poeta imaginativo —aunque fallido— que Poe quería ser cuando compuso “Al Araaf”, el difícil poema que ahora intenta endosar a su público de Boston; mientras que el

---

<sup>8</sup> Muller & Richardson 1988, 43 y ss.

derrotado es el poeta consciente en que quiso convertirse cuando, negados o rectificadas sus iniciales postulados románticos en “The Philosophy of Composition”, la poética expresamente compuesta para explicar *a posteriori* el proceso de creación de “The Raven”, Poe asume una equívoca e incluso cínica<sup>9</sup> posición respecto a su poesía en general.

No hay que olvidar que, cuando suceden los hechos que venimos refiriendo, Poe sólo escribe poesía esporádicamente, y que su periodo de dedicación continua y casi exclusiva a la poesía puede darse por terminado con la publicación de su volumen *Poems* de 1831. Como señala Daniel Hoffman (1998,174), la muy exigente poética desarrollada por Poe hasta ese momento —y cuya expresión más detallada y ambiciosa se encuentra, como veremos, precisamente en “Al Aaraaf”— no era sino “un hermoso método para expresar casi nada”; que conducía, por tanto, “al suicidio del poema” y al consiguiente nacimiento del Poe narrador y, sobre todo, crítico (*ibid.*, 175). O, como señala Edward H. Davidson (1957, 76): los poemas ocasionales que Poe escribió entre 1831 y 1845, año de la publicación de “The Raven”, son “estudios de la imaginación poética en desintegración”. Y es esta imaginación poética en desintegración la que perpetra, ante el público de Boston, lo que para unos es un acto de “perversidad” característico de Poe y, para otros, puede que más justificadamente, una simple mistificación.

---

<sup>9</sup> Véase, en su carta a Frederick W. Thomas del 4 de mayo de 1845 —anterior al incidente de Boston— su afirmación de que compuso “The Raven”, al igual que “El escarabajo de oro”, sólo para “hacer carrera”. En *The Letters of Edgar Allan Poe* (<<http://www.eapoe.org/works/letters>>), carta 197.

## 1.2 EL POETA ES UN FINGIDOR

Como afirmaba Edmund Wilson, “la psicología del fingidor es algo que siempre hay que tener en cuenta en Poe” (cit. en Leary 1972, 3). El origen del interés de Poe en el *hoaxing* o mistificación literaria puede rastrearse, como tantas otras prácticas literarias del autor, en las teorías de Coleridge (Burgoyne 2001) e incluso en la plasmación práctica de éstas en obras como “The Rime of the Ancient Mariner”, cuya influencia en cuentos de Poe tales como “MS Found in a Bottle” (“Manuscrito hallado en una botella”) o “A Descent into the Maelstrom” (“Un descenso al Maestrom”) es clara.

En su teorización de la presencia de lo sobrenatural en literatura y la suspensión temporal de incredulidad que esto plantea en el lector, Coleridge no intenta tanto dilucidar la naturaleza del elemento fantástico o sobrenatural como elaborar una teoría de la psicología de la lectura. El lector estaría primariamente interesado, no ya en la verdad de los hechos que se le cuentan, sino en la de los sentimientos que estos hechos le producirían *si fueran tomados como verdaderos*. Filosóficamente, el interés de Coleridge hacia estos fenómenos se centra en lo que éstos revelan en cuanto a cómo la mente del lector fundamenta la realidad. En Poe, esa constatación desciende de las cumbres de la teoría kantiana del conocimiento, en la que se apoya Coleridge, al propósito más mundano de desenmascarar las creencias de sus lectores y jugar a engatusarlos y halagarlos conforme los somete al doble movimiento de endosarles relatos minuciosamente apoyados en observaciones científicas —como es el caso, por ejemplo, del viaje a la luna narrado en “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall” (“La incomparable aventura de un tal Hans Pfaall”)— y, al mismo tiempo —aunque no siempre—, proporcionarles las claves necesarias para que reconozcan el carácter de embeleco o mistificación del texto en cuestión.

Decimos “no siempre”, no obstante, porque Poe efectivamente jugó al engaño directo y sin paliativos de sus lectores en textos como “The Balloon Hoax” (“El camelo del globo”); y se sabe que su novela *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, amputada por su editor inglés de su final simbólico, tuvo cierto éxito en Inglaterra como relato de viajes verdaderos (Kaplan 1960, 145). Igualmente, el relato “The Facts in the Case of M. Valdemar” (1845), presentado como una relación de hechos reales en torno a una experiencia de mesmerismo llevada a cabo con un sujeto en trance de muerte, fue tomado en serio incluso por expertos en estas prácticas<sup>10</sup>. Por otra parte, en el ensayo que dedicó a Richard Adams Locke en la serie de semblanzas de escritores que llamó *The Literati of New York City*, Poe elogió el camelo que éste perpetró en el periódico *The New York Sun*, consistente en una serie de artículos publicados en agosto de 1835 bajo el título “Great Astronomical Discoveries / Lately Made / By Sir John Herschel, L.L., D.F.R.S., &c At the Cape of Good Hope”<sup>11</sup> y presentados como tomados de un inexistente suplemento de *The Edinburgh Journal of Science*. En esos artículos Locke daba cuenta de las presuntas observaciones lunares llevadas a cabo por el astrónomo John Herschel a través de un potente telescopio, y del descubrimiento de vida en el satélite. El éxito del

---

<sup>10</sup> Harold Beaver (*The Science Fiction of Edgar Allan Poe*. London: Penguin, 1976, 393) cita una carta a Poe de Roger H. Cogger, mesmerista de Boston, en el que éste declara, a propósito de lo narrado en el mencionado relato: “No tengo la menor duda sobre la posibilidad de tal fenómeno; pues también yo logré reanimar a una persona muerta por excesivo consumo de licores espirituosos... Le daré detallada cuenta al recibo de su respuesta (...) para calmar la creciente impresión de que su relato es solamente una espléndida creación de su cerebro, sin relación con la verdad de los hechos”. Cit. por Jiménez González en Rigal Aragón & González Moreno 2010, 105.

<sup>11</sup> La serie completa de artículos puede leerse en <[www.museumofhoaxes.com/hoax/text/display/the\\_great\\_moon\\_hoax\\_of\\_1835\\_text/](http://www.museumofhoaxes.com/hoax/text/display/the_great_moon_hoax_of_1835_text/)>.

camelo de Locke se basaba, como constataba Poe en su semblanza de ese autor, en el intento de “crear plausibilidad mediante la minuciosidad de los detalles”<sup>12</sup>. Igualmente, aseveraba Poe que el éxito de este tipo de textos dependía de la disposición del lector a conceder crédito a estos detalles; y reivindicaba la superioridad y precedencia del ya mencionado “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall”, en el que el propio Poe narraba un viaje en globo a la luna; siendo la diferencia entre los dos *hoaxes*, el perpetrado por Locke en 1835 y el relato de Poe, publicado con anterioridad, el tono de chanza (“banter”) que éste desde el primer momento quiso infundir a su narración.

Que Poe no olvidó la potencialidad de este tipo de bromas periodísticas queda demostrado por la publicación, años después, de otra mistificación, esta vez sin clave tonal que permitiera su desenmascaramiento por parte de los lectores avezados: el ya mencionado “Camelo del globo” del 13 de abril de 1844. La similitud existente entre estos “camelos” sin paliativos, destinados directamente a engañar al lector, y los textos claramente reconocibles como ficciones, pero puestos en boca de narradores que se postulan como testigos fidedignos de los hechos que narran (Hans Pfaall, Pym, etc.), así como la cuestión de que lo que fundamenta la plausibilidad de los primeros y la verosimilitud literaria de los segundos sea la utilización de abundantes datos científicos, han inducido a algunos estudiosos de Poe a considerar como *hoaxes* todos los textos en los que el autor se apoya en esa clase de datos y los ofrece en abundancia como prueba de sus argumentos. De ahí, por ejemplo, que incluso un texto como *Eureka*, el ensayo cosmogónico que Poe publicó en 1848 —y que, como veremos en

---

<sup>12</sup> “[B]oth [Hans Pfaall & The Moon Hoax] attempt to give plausibility by minuteness of scientific detail”. En “The Literati of New York City”; Poe 1902, XV, 129:

nuestra discusión de “Al Aaraaf”, supone la culminación de muchas de las intuiciones planteadas en el poema de 1829— haya sido considerado, a pesar de las afirmaciones del autor sobre la absoluta seriedad de sus especulaciones y su defensa de la verdad “poética” de las mismas, como una simple mistificación destinada a engatusar a los lectores. Tal es la opinión, por ejemplo, de G. S. J. Stott, que en un artículo de 2009 subraya el parentesco entre *Eureka* y los “relatos de mesmerismo” que lo precedieron —“A Tale of the Ragged Mountains” (“Un cuento de las montañas escabrosas”), “Mesmeric Revelation” (“Revelación mesmérica”), “The Facts in the Case of M. Valdemar” (“La verdad sobre el caso del señor Valdemar”)—, siendo evidente para el mencionado crítico que ninguno de estos relatos va más allá, en sus pretensiones de verdad, que lo que puede esperarse de simples “piezas de ficción para revistas” (56).

*Eureka* era, además, la versión escrita de la ya mencionada conferencia sobre “La cosmografía del Universo” que Poe pronunció en Nueva York el 3 de febrero de 1848: y que, según Stott (59), era una imitación y parodia de las que impartía, con notable éxito, John Bovee Dods, que en 1843 había cautivado a un público de dos mil bostonianos con sus elucubraciones sobre el Cosmos. Que Poe era propenso a desenmascarar ciertos fenómenos que cautivaban la atención de las masas era evidente desde que, valiéndose de la mera deducción, expuso el fraude que constituía el llamado “Jugador de ajedrez de Maelzel” (el artículo de Poe así llamado —“Maelzel’s Chess Player”— se había publicado en 1836), un presunto autómatas ganador de partidas de ajedrez que, al final, resultó esconder a un experto ajedrecista enano. Por ello, no es del todo inverosímil que Poe quisiera dejar en evidencia a ese otro embaucador de multitudes; que, además, había vendido en un solo mes tres mil ejemplares de su conferencia. Otro objetivo de la presunta sátira que Poe quiso hacer de esta clase de oradores populares pudo ser Andrew Jackson Davis, el “vidente de Ploughkeepsie”, que había



dictado sus conferencias, se decía, en estado de trance. Como veremos más adelante, el hecho de que Poe tuviera esta clara tendencia a la mistificación no debe significar que cuanto afirma en sus obras haya de ser puesto en entredicho. Lo que nos interesa de todo esto, al hilo de nuestra argumentación, es que una conferencia podía ser para Poe un medio tan bueno como cualquier otro para poner en evidencia la credibilidad del público; y que, si su opinión sobre el gusto literario de éste no era mejor que la que le merecía su cultura científica, tan verosímil resulta que Poe intentara burlarse de esa insuficiencia en una conferencia sobre principios poéticos, como la pronunciada en el Boston Lyceum, que lo hiciera sobre las amplias tragaderas de ese mismo público en cuestiones científicas, como presuntamente hizo en la conferencia neoyorquina y —según algunos, a quienes no necesariamente secundaremos a este respecto— en el ensayo cosmológico publicado poco después.

La idea de que todas las obras significativas de Poe pudieran ser mistificaciones ha ejercido una gran fascinación sobre la crítica desde que James W. Gargano, en un ensayo de 1963, invitara a los lectores a tener en cuenta que “los narradores de Poe poseen una personalidad y una conciencia de sí mismos distintas a la de su creador” (Regan 1967, 165). Esta consideración —obvia, por otra parte— parecía necesaria en cuanto que permitía descargar a Poe de alguno de los defectos de estilo que comúnmente se le atribuyen: sus excesos quedaban explicados, y eventualmente justificados, por una posible intención paródica, o eran directamente imputables al estado mental de sus narradores interpuestos. Este descargo supone, además, un valor añadido: Poe se erigiría en precursor de toda una tendencia de la narrativa contemporánea, de Henry James en adelante, que exige tener en cuenta la premisa de que el narrador interpuesto no es necesariamente fiable. Como explica Roy P. Basler en un ensayo sobre “Ligeia” (*ibid.*, 55): el “efecto psicológico” del relato “es similar al de posteriores indagadores en la complejidad

psicológica como Henry James, cuyas historias contadas por un narrador se mueven en dos planos. Está la historia que el narrador se propone contar, y la historia que cuenta sin proponérselo, mientras inconscientemente se revela a sí mismo”. Aunque también hay quienes advierten contra un uso abusivo de esta tesis de la desconfianza generalizada hacia lo que, *prima facie*, parecen querer decir los escritos de Poe. Lo importante en muchos de éstos no es que estén contados de modo tal que parezcan claramente una mistificación, sino que el estilo y el tono (Elder 2005, 24 y ss.) empleados en dar los detalles que hacen verosímil el engaño delatan la fascinación del autor por la cuestión expuesta en esos detalles. En tales casos —y bien pudo ser esto lo que sucedió tanto en la conferencia de Boston como en la neoyorquina y el ensayo resultante—, la mistificación, el *hoaxing*, no es más que una estrategia para abordar lo que verdaderamente interesa al autor; es decir, más que desacreditar ante los ojos del lector las cuestiones así abordadas, lo que trata de hacer es encontrar una manera aceptable de abordarlos en el contexto de una narración. Y el registro utilizado para ello es lo que Brett Zimmerman (1999) ha llamado “estilo plausible y verosímil” (“plausible and verisimilar style”), típico de los *hoaxes*, pero no tanto destinado a engatusar a los lectores como a imbuir en ellos el interés, e incluso la veneración, que el autor sentía hacia los temas tratados.

Que toda la conferencia de Boston pudiera ser una mistificación, y que “Al Aaraaf” fuera el objeto concreto que el autor intentaba hacer pasar por lo que no era, para poner así de manifiesto la credulidad de sus lectores, no deja de ser una hipótesis atractiva. Que incluye, desde luego, un elemento que no deja lugar a dudas respecto al “engaño” que Poe quiso perpetrar. Así, en el ya mencionado artículo exculpatorio del 1 de noviembre, éste afirmó lo siguiente:

Difícilmente podría suponerse que nos tomaríamos la molestia de componer para los bostonianos algo parecido a un poema original. No lo hicimos. Teníamos un poema —de unos 500 versos— ante nosotros... que podría pasar por nuevo... y que juzgamos que respondería a las expectativas de un público de trascendentalistas. Eso fue lo que le dimos: era lo mejor que teníamos... a ese precio; y cumplió las expectativas razonablemente bien. No se llamaba “La estrella mensajera” —¿a quién sino a la señorita Walters se le ocurriría una invención tan deliciosa como esa?—. No le habíamos puesto nombre alguno. El poema es lo que suele llamarse “un poema juvenil”: pero la verdad es que ahora es cualquier cosa menos juvenil, puesto que lo escribimos, imprimimos y publicamos en forma de libro antes de que yo hubiese cumplido los diez años.<sup>13</sup>

La mistificación es doble, puesto que, al engaño que suponía haber hecho pasar un poema de 1829 por uno escrito expresamente para la ocasión, se añadía ahora la falsedad de que ese poema hubiese sido escrito a una edad inverosímil. De nuevo, la ocurrencia poeana nos predispone a todo tipo de especulaciones. El nuevo engaño podía obedecer al reconocible intento de añadir

---

<sup>13</sup> “[I]t could scarcely be supposed that we would put ourselves to the trouble of composing for the Bostonians anything in the shape of an *original* poem. We did not. We had a poem (of about 500 lines) lying by us—one quite as good as new—one, at all events, that we considered would answer sufficiently well for an audience of Transcendentalists. *That* we gave them—it was the best that we had—for the price—and it *did* answer remarkably well. Its name was *not* ‘The Messenger-Star’—who but Miss Walters would ever think of so delicious a little bit of invention as that? We had no name for it at all. The poem is what is occasionally called a ‘juvenile poem’—but the fact is, it is anything but juvenile now, for we wrote it, printed it, and published it, in book form, before we had fairly completed our tenth year” (cit. en Quinn 1941, 487).

insulto sobre insulto hacia el público de la conferencia y los comentaristas que escribieron sobre lo allí sucedido: ninguno de ellos, insinuaba Poe, había sabido reconocer un poema escrito por un niño de diez años. Pero también parece claro que el autor está descargándose de su responsabilidad en la composición de un poema que sabía fallido; tanto, que no podía aceptar la responsabilidad de haberlo escrito en su edad adulta.

### 1.3 EN BUSCA DEL ÉXITO: LOS POEMAS “LARGOS”

Tales son las circunstancias y posibles interpretaciones de lo ocurrido en el Boston Lyceum en aquel fatídico recital-conferencia del 16 de octubre de 1845. Nos sirven para situar el segundo de los dos poemas “largos” del autor —el primero fue “Tamerlane”, publicado en el volumen *Tamerlane and Other Poems* de 1827— en la problemática consideración que Poe podría haber tenido hacia él cuando habían transcurrido más de tres lustros desde su primera publicación, y cuando los intereses literarios de Poe, su posición autoral y su relevancia como crítico literario, escritor en revistas e incluso poeta de éxito tras la publicación de “The Raven”, lo situaban en circunstancias bien distintas a las que concurrían en él cuando publicó su segundo libro.

No era la primera ocasión en la que Poe manifestaba su incomodidad hacia su poema fallido, al mismo tiempo que revelaba que aquella tentativa juvenil —aunque no tan juvenil como había querido hacer creer a sus oyentes de Boston— seguía estando presente en sus reflexiones sobre su propia trayectoria poética y, asimismo, algunas de las intuiciones plasmadas en aquel poema seguían fructificando en otros textos suyos.

Como decíamos, dos años antes de la aparición de *Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems*, la colección en la que se incluía el citado

poema largo, Poe inauguró su carrera literaria con la publicación de *Tamerlane and Other Poems*, un librito de cuarenta páginas que aparecía firmado “por un bostoniano” y encabezado por el poema homónimo. “Tamerlane” y “Al Araaf” fueron las dos únicas tentativas de esta clase de poemas que su autor llevó a cabo en toda su trayectoria, sus dos únicos intentos de medir sus fuerzas con el género más característico de la poesía romántica, el mismo al que pertenecían piezas tan disímiles, pero a la vez tan inconfundiblemente marcadas por las inquietudes y querencias estéticas de su tiempo, como *Cain* o *Manfred* de Byron, *The Eve of Saint Agnes* de Keats o *Prometheus Unbound* de Shelley. Todos estos poemas, como los dos de Poe, eran *epics*, textos de largo aliento en los que, a la manera de los poemas épicos de la Antigüedad clásica o, en el caso específicamente inglés, los ejemplos que ofrecían obras como *The Faerie Queen* de Edmund Spenser o *Paradise Lost* de Milton, se enunciaba un mito o se desarrollaba la historia de ascensión y caída de un héroe trágico; o ambas cosas a un mismo tiempo, como sucede en Milton, en quien el mito de salvación aparece inextricablemente unido a la historia trágica de la rebelión y caída de Satanás, cuya afinidad con el espíritu romántico no dejaron de advertir los poetas de las dos generaciones anteriores a la de Poe: la de Blake, primero, tan determinado a ofrecer su propia réplica al mito miltoniano, y la de Byron, Shelley y Keats.

Sobre si esos “poemas épicos” gozaron de un verdadero éxito de masas y aseguraban la fama y supervivencia económica de sus autores hay opiniones encontradas; en cualquier caso, la idea generalizada de que así fue queda seriamente en entredicho si atendemos a las conclusiones de quienes han investigado con detalle la producción editorial del periodo. Frederick E. Pierce (1918, 113), por ejemplo, señala cómo el aparente éxito “popular” de poemas como las baladas de ambiente medieval de Walter Scott pudo hacer pensar a los historiadores que la primera década del siglo

XIX conoció una desacostumbrada abundancia de lectores de poesía; lo que queda contradicho por los testimonios de los propios autores que dependían en primera instancia de los ingresos generados por ese presunto florecimiento.

Uno de esos testimonios es la carta, citada por Pierce, que Robert Southey escribió a Ebenezer Elliott en 1808, y en la que afirma: “La poesía es el peor artículo del mercado; de cincuenta volúmenes que pueden publicarse en el curso de un año, ni cinco cubren los gastos de publicación; constatación que les cuesta bien cara a los autores, pues en la mayoría de los casos esos volúmenes se imprimen a su cargo” (*ibid.*). Lo que no obsta para que el propio Scott, que publicó su popular poema *Lay of the Last Minstrel* en enero de 1805, viera como éste alcanzaba el número de veintisiete mil ejemplares impresos en siete años y llegaba a rozar un total de cuarenta y cuatro mil en 1830, por lo que Pierce llama al periodo que va de 1805 a 1812 el de “la supremacía popular de Scott” (*ibid.*, 112); periodo que terminó con la ascensión de Byron, de cuyo poema *The Corsair* se vendieron diez mil ejemplares inmediatamente después de su publicación en 1814; la misma cifra —añade Pierce— que alcanzaron las ventas de *The Excursion* de Wordsworth en todo un siglo.

Que un jovencísimo Poe, en el trance de lograr la emancipación económica tras comprobar que no contaba con el apoyo de su padre adoptivo, el hacendado John Allan —que nunca reconoció legalmente a su protegido como hijo de adopción—, fuera sensible a la posibilidad de un éxito mundano a través de la poesía es un hecho que no se puede descartar a la hora de considerar sus tentativas fallidas en el género que parecía asegurar el reconocimiento y el sustento de los poetas más conocidos de la época. De hecho, la preocupación económica será una de las constantes en la biografía de Poe y determinará gran parte de sus actuaciones como escritor: desde su decisión de concurrir, en 1833, a un doble certamen

literario, en el que resultó premiado su cuento “MS Found in a Bottle” y quedó finalista su poema “The Coliseum” (Quinn 1941, 202); hasta la de aplazar el proyecto de publicación de sus *Tales of the Folio Club*, que hubiera sido su primera compilación de relatos, para abordar, por sugerencia de los posibles editores<sup>14</sup>, la redacción de la novela larga —y también, a juicio de muchos críticos, parcialmente fallida— que conocemos como *The Narrative of Arthur Gordon Pym*.

Es también este empeño en lograr la independencia económica lo que determinará buena parte de sus esfuerzos como *magazinish*, es decir, como escritor en revistas literarias y, eventualmente, editor y promotor de las mismas, en una época en la que éstas empezaban también a ajustarse a un modelo industrial de producción en masa, que exigía que sus redactores, como ocurrió con Poe, no dudaran en plagiar o refundir el trabajo de otros u ocuparse de asuntos sensacionalistas (Tresch 1997, 277). O lo que, como parecen demostrar los últimos intentos de evaluar los elementos racistas presentes en la obra de Poe, determina que éste, como editor de revistas, se situara en lo que Terence Whalen ha llamado “racismo medio” (“average racism”)<sup>15</sup>, es decir, una postura equidistante entre la de algunos defensores sureños del esclavismo, como el extremista Nathaniel Beverley Tucker, y la posición de, por ejemplo, los partidarios de la aventura colonial liberiana y del experimento de estado de negros emancipados que allí se estaba gestando. Esa equidistancia respondería, según Whalen, al intento de Poe de dirigirse a un público lo más amplio posible y asegurar así la viabilidad de su proyecto editorial; que, en la época a la que nos

---

<sup>14</sup> La editorial en cuestión era la de los hermanos Harper, que, al rechazar el citado libro de cuentos, sugirieron a Poe que “los lectores americanos preferían ‘una sola historia continuada’”. V. Sidney Kaplan en Regan 1967, 145.

<sup>15</sup> En Kennedy 2001, 37. V. tb. Whalen, Terence: “Poe and the American Publishing Industry”, en *ibid.*, 63 y ss.

venimos refiriendo a propósito de estas polémicas en torno a la cuestión racial, corresponde al periodo en el que Poe fue redactor-jefe o director literario del *Southern Literary Messenger*, entre octubre de 1835 y enero de 1837. En relación con las decisiones “poéticas” del autor, más relevante parece el hecho de que una de las obras que influyó visiblemente en los dos “poemas épicos” del primer Poe fuera *Lalla Rookh*, la fantasía orientalizante de Thomas Moore, que gozó de un considerable éxito en los Estados Unidos en el momento de su publicación en 1817 (Almansour 2005, 2). Y ya hemos mencionado los comentarios cínicos<sup>16</sup> de Poe respecto a sus intenciones cuando escribió “The Raven”.

En cualquier caso, si el joven poeta, en fechas tan tempranas como 1827 y 1829, abrigaba alguna esperanza de que el éxito de sus dos primeros libros de poemas, escritos en los moldes del Romanticismo inglés, pudieran suponer su consagración como escritor, ésta quedó bien pronto defraudada. Más que la escasa repercusión —cuyos pormenores no vamos a desglosar aquí— de ambos libros, lo que parece determinante en el sentimiento de fracaso y decepción que Poe experimentó hacia estos poemas fueron algunos factores de índole principalmente estética —aunque no exentos de algunas consideraciones de estrategia literaria— a los que Poe aludió en su correspondencia, en sus textos críticos e incluso en algunas obras de creación en los años siguientes.

#### **1.4 LA CONCIENCIA DEL FRACASO: POE CONTRA EL ROMANTICISMO**

Esta insatisfacción se manifiesta ya desde el momento mismo de la publicación de “Tamerlane”, poema que conoció dos versiones

---

<sup>16</sup> V. nota 9.



principales a lo largo de la vida del autor: una “larga” —406 versos en la edición de 1827— y una “corta” —243 versos en la edición incluida en el volumen de 1829—; aunque, en su edición de los *Complete Poems* de Poe, Thomas Ollive Mabbott (2000, 24-26) distingue hasta diez estadios textuales del mismo, el más significativo de los cuales sería el que representa la edición publicada en el volumen *Poems* de 1831, en el que Poe incorpora al cuerpo del poema otras composiciones menores, ampliaciones que serán abandonadas en la edición definitiva de 1845.

Hay discrepancias respecto a cuál es la mejor de las dos versiones principales. Para Mabbott, que prologó en 1941 una edición facsímil del volumen de 1827, la versión breve, que fue la que Poe finalmente adoptó en su compilación de 1845, “está más pulida, pero como narración no es tan clara ni tan buena como la original” (lvi). En la versión acortada, Poe eliminó lo que, en opinión del citado crítico, “eran los versos mejores del libro, el final de la sección séptima” (*ibid.*):

The hallow'd mem'ry of those years  
Comes o'er me in these lonely hours,  
And, with sweet loveliness, appears  
As perfume of strange summer flow'rs;  
Of flow'rs which we have known before  
In infancy, which seen, recall  
To mind —not flow'rs alone— but more  
Our earthly life, and love, and all.<sup>17</sup> (vv. 136-143)

---

<sup>17</sup> *Íbid.*, 31. Traducimos rítmicamente: “El sagrado recuerdo de esos años / vuelve a mí en estas horas solitarias / y, con su dulce encanto, se presenta / como un raro perfume de flores estivales; / de flores conocidas por nosotros / en la infancia; y que en nuestra mente evocan, / al ser vistas —no solamente flores— / nuestros comienzos, el amor y todo”.

Mabbott se refiere también a la opinión general de que Poe modificó su texto original “para disminuir su cualidad byroniana”; y, en efecto, reconoce los importantes débitos del poema respecto a algunos textos de Byron, incluyendo una cita literal —no indicada por el uso de comillas— de una acuñación procedente de *Childe Harold*: “sound of revelry by night” (“ruido de festejos en la noche”) (lviii); lo que hace suponer a otro crítico posterior, Jay B. Hubbell, que estos débitos podrían haber pesado sobre la precoz autoconciencia literaria de Poe como una clara imputación de plagio. Fue la influencia de Byron, dice este crítico (1969, 99), lo que “llevó [a Poe] a importar al Asia central a un improbable monje que oye la confesión de Tamerlán en el lecho de muerte”; como sucede, en un contexto más verosímil, en el *Manfred* de Byron. Para Hubbell esta temprana conciencia de plagio es el factor desencadenante de algunas de las estrategias literarias más características de Poe: por ejemplo, el registro paródico (100), que, como ya hemos visto, algunos estudiosos creen apreciar incluso en obras que, en apariencia, no ofrecen indicación alguna de querer ser entendidas como parodias o bromas literarias.

El efecto más inmediato, en Poe, de esta estrategia de atenuación de las influencias recibidas sería el paso de la escritura de poesía a la de relatos en clave grotesca —término que, como otros que definen actitudes o estrategias literarias de Poe, exige una cierta clarificación, que intentaremos más adelante—. Y es significativo que uno de los más tempranos ejemplos de esos relatos grotescos —es decir, referido a un mundo inarmónico de apariencias— sea “The Assignation” (“La cita”), de 1834 —y titulado entonces “The Visionary” (“El visionario”)—, de cuyo protagonista Mabbot (1978, 148) afirma que “está obviamente modelado a partir de Lord Byron” y que así debieron entenderlo los lectores de entonces. La historia está basada en los amores italianos del autor de *Don Juan*. El protagonista es un noble inglés

que vive en un ambiente de exaltado refinamiento artístico y urde, ante los ojos asombrados de un testigo incauto, un suicidio concertado con su amante, después de un extraño episodio que parece implicar el intento de asesinato, por parte del marido de aquella, del hijo nacido de esas relaciones adúlteras.

“The Assignation” —un texto cuyo influjo, como prefiguración del recurrente personaje del esteta expatriado, se extiende de Henry James a Eliot— marca el patrón con el que Poe va a referirse, a veces de manera puramente alusiva, al Romanticismo inglés. Parece claro el temprano distanciamiento de Poe hacia quien había sido su modelo en su primer libro y en su primer poema extenso. En el capítulo siguiente nos extenderemos sobre otras relaciones de mayor calado entre “Tamerlane” y sus antecedentes. Baste adelantar ahora que, como señala el siempre perspicaz Edward H. Davidson, “Tamerlane” quería inscribirse en un género característico del Romanticismo, el de “los poemas que rastrean la conciencia en expansión de una inteligencia poética altamente sensible” (1957, 5), al modo de los poemas sobre la maduración de la sensibilidad que escribiera Wordsworth, por ejemplo. Pero, por mor del asunto elegido, que supone la adopción de una máscara muy alejada de la realidad vital del sujeto de esa conciencia, el poema de Poe no pasa de ser “autobiografía confusa”, es decir, mera trasposición de hechos autobiográficos en un medio incongruente. El intento de autoanálisis fracasa, por tanto, por no lograr cubrir el amplio recorrido que se constata en la mejor poesía romántica: el que se inicia con el descubrimiento de la dualidad entre mente y naturaleza, en la infancia, al que sigue el desbordamiento de esa dualidad en el momento en que el sujeto se erige, por encima de la propia naturaleza, en medida y clave del universo; para concluir en la etapa en que la conciencia se repliega a un nuevo entendimiento —Davidson lo denomina “alguna clase de ajuste psíquico” (8)— de la relación entre esos dos polos de

realidad. Poe, señala el citado crítico, se queda en la segunda fase; es decir, su poema autobiográfico de 1827 no llega a atisbar siquiera ese “ajuste psíquico” —que equivale a una síntesis conciliatoria entre realidad e imaginación—, característico, por ejemplo, de la poesía madura de Wordsworth<sup>18</sup>.

Es a este Poe insatisfecho con su primer logro —y, sin embargo, todavía en pugna por corregirlo y mejorarlo— al que vemos, apenas dos años después, publicar un poema que, aparentemente, se apoya en el otro extremo de la sensibilidad romántica: la visión imaginativa de una realidad trascendida, en oposición a la mera exaltación del yo a la que parecía apuntar el modelo byroniano. El nuevo modelo no será, pues, el autor de *Manfred* y *Don Juan*, sino el de la ya aludida fantasía orientalizante que, como hemos mencionado, había alcanzado un notable éxito de ventas en América durante la infancia de Poe: nos referimos a *Lalla Rookh* y a su autor, Thomas Moore (1779-1852).

De nuevo, nos ocuparemos de algunos aspectos específicos de esta influencia en el capítulo que dedicaremos a comentar detalladamente “Al Aaraaf”. Significativamente, la carta en la que Poe pidió a su padrastro dinero para sufragar la edición del nuevo libro contiene una declaración explícita de que el joven poeta no era ya seguidor de Byron<sup>19</sup>. La carta trata de convencer a John Allan de la viabilidad comercial del nuevo proyecto —preocupación que, como hemos indicado, nunca ha de ser desechada del todo al considerar los cambios de estrategia literaria de Poe—: “Es más que probable” —dice el autor— “que la obra sea rentable, y que yo salga ganando y no perdiendo, incluso en un sentido pecuniario”.

---

<sup>18</sup> Davidson (8) cita también a Carlyle y a Newman como autores que cubren estas tres fases características de la “autobiografía espiritual”.

<sup>19</sup> Cit. en Mabbott 2000, 95. Puede leerse en <<http://www.eapoe.org/works/letters/p2905290.htm>>.

Sobre los detalles concretos del proyecto en cuestión se extenderá el autor en otra carta, esta vez dirigida al editor Isaac Lea, de mayo de 1829. La visión de la que trata el poema se ubica, explica Poe,

en la celebrada estrella descubierta por Tycho Brahe, que apareció y desapareció de repente. (...) Una de las peculiaridades de Al Araaf es que, incluso después de la muerte... aquellos que eligen la estrella como residencia no disfrutan de la inmortalidad, sino que, después de una segunda vida de exaltación, se sumen en el olvido y la muerte [...]. He imaginado a algunos conocidos personajes del momento de la época en que apareció la estrella transportados a Al Araaf; por ejemplo, Miguel Ángel y otros; de los cuales sólo Miguel Ángel aparece...<sup>20</sup>.

Más adelante, la carta indica que Poe habría escrito un poema en cuatro partes, pero que no deseaba dar a la imprenta la cuarta —de hecho, lo publicado sólo tiene dos partes, aunque la segunda, mucho más extensa que la primera, podría incluir la tercera de las originalmente anunciadas (Mabbott 2000, 97)—. De esa cuarta parte no se conserva el menor indicio, y ni siquiera se puede asegurar que hubiera sido efectivamente escrita. De nuevo estamos ante un poema de límites inciertos, que podría haberse expandido —aunque Poe renuncia explícitamente a esta posibilidad— por la

---

<sup>20</sup> “[I]n the celebrated star discovered by Tycho Brahe which appeared & dissappeared so suddenly. (...) One of the peculiarities of Al Araaf is that, even after death —, those who make choice of the star as their residence do not enjoy immortality — but, after a second life of high excitement, sink into forgetfulness. & death. (...) I have imagined some well known characters of the age of the star’s appearance, as transferred to Al Araaf — viz Michael Angelo — and others — of these Michael Angelo as yet, alone appears”. Véase Quinn 1941, 138-143 para la reproducción y transcripción de esta importante carta.

mera adición de episodios sobre personajes “de la época en que apareció la estrella” —es decir, entre 1572 y 1574, año en que Tycho Brahe registró la desaparición del firmamento de la supernova que él mismo había descubierto—. Parece claro que el final que el autor eligió para su poema inacabado es, también, su momento más memorable, y concuerda admirablemente con el sentido general de la obra literaria de Poe en su conjunto: los protagonistas del poema, recuérdese, mueren porque “el latido de sus corazones” (es decir, la atención prestada a sus propias pasiones humanas) les ha impedido oír el llamado de Nésace, el espíritu rector de Al Aaraaf, que podría haberlos conducido a un estadio de conciencia superior, al precio de renunciar a su individualidad; o, lo que es lo mismo, de desaparecer en la totalidad, que es el destino al que parecen abocados los protagonistas de las obras más significativas de nuestro autor. Pero aunque este final, decíamos, cierra brillantemente el desarrollo de lo efectivamente publicado, no deja de parecer abrupto, y obliga a una relectura de las evanescentes premisas expuestas en el cuerpo del poema para poder reinterpretar lo más ajustadamente posible, y en función de ese final, el significado del conjunto. Nada más lejos, en fin, de la exigencia de precisión y unidad de la que Poe se convertiría pronto en abanderado.

Tampoco “Al Aaraaf” fue, por tanto, el gran poema romántico que Poe hubiera querido escribir. Y es esa insatisfacción la que dicta el tono y las ideas de la carta-prólogo que el autor antepone a su tercer libro de poemas, titulado simplemente *Poems by Edgar Allan Poe* y publicado en Nueva York en 1831. Significativamente, la nueva colección no se presenta ya como una mera recopilación de poemas breves que complementan una composición más extensa. Y aunque el libro incluye los poemas “largos” que presidieron las entregas de 1827 y 1829, éstos no encabezan ya la colección. El que Poe no abjurara de esos poemas “largos”, y los revisara para cada nueva entrega de su poesía, incluyendo la

definitiva de 1845, indica que su autor nunca dio por zanjada su dura pugna con las propuestas “románticas” que éstos encarnaban, ni renunció a la esperanza de que esos poemas fueran entendidos y apreciados por lo que eran, aunque él mismo fuera consciente de sus limitaciones e insuficiencias. Pero lo cierto es que, como veremos a continuación, ya en fecha tan temprana como este 1831 el joven poeta era consciente de iniciar un camino literario nítidamente distinto al que representaban sus modelos románticos.

En la mencionada carta-prólogo, titulada “Letter to B—”, que encabezaba esta tercera colección, Poe se reafirma por primera vez en su condición de “escritor americano”<sup>21</sup>; lo que, como veremos, algunos críticos e intérpretes posteriores de la obra de Poe —significativamente, William Carlos Williams en su ensayo de 1925<sup>22</sup>— considerarán un elemento crucial para determinar la originalidad de Poe respecto a sus inmediatos precedentes europeos. En esa línea, el autor ironiza sobre los libros que “mejoran al viajar” y “alcanzan una gran distinción por haber cruzado el mar”<sup>23</sup>. Esta “distinción” sobrevenida se aplica, por supuesto, a los modelos visibles de “Tamerlane” y “Al Aaraaf”, y muy significativamente al celebrado libro de Thomas Moore a cuya popularidad Poe no supo sustraerse. En esta vena, Poe lanza una sorprendente afirmación: a la gente (a los lectores) no les gustan los poemas largos (“men do not like epics”)<sup>24</sup>; lo que también se aplica al maestro indiscutido del género, con el que cualquier escritor en lengua inglesa, incluso en la época de Poe, aspiraba a medirse: el propio Milton. En esa

---

<sup>21</sup> Poe 1985, 379. Para las citas de esta carta, seguimos el texto de esa edición.

<sup>22</sup> Incluido en *In the American Grain*, 1956.

<sup>23</sup> Poe 1985, 380.

<sup>24</sup> *Ibid.*

misma línea de abierta ironía —dirigida en parte, como vemos, hacia sus propias tentativas poéticas—, el joven autor se atreve a atacar a los poetas “lakistas”, en quienes aprecia la contradicción implícita en sus “teorías poéticas tan prosaicamente ejemplificadas”<sup>25</sup>; lo que llama la atención por cuanto, en esta misma carta-prólogo, Poe aventura una definición de poesía que es casi una trasposición literal de la del “lakista” Coleridge: “un poema” —dice Poe hacia el final de su carta— “se opone a una obra científica por tener, como su objeto inmediato, el placer, no la verdad”<sup>26</sup>; lo que es casi una copia literal de lo que afirmaba su modelo inglés: “Un poema es ese tipo de composición que se opone a las obras de la ciencia por no proponerse, como objeto inmediato, la verdad”<sup>27</sup>. La contraposición entre verdad científica y visión poética está implícita en el planteamiento mismo de “Al Aaraaf” y es, como veremos, la idea central del poema que le sirvió de prólogo, el muy comentado “Sonnet—To Science”. Cuatro años después de la publicación de ambos, Poe asume esta intuición como ingrediente fundamental de su definición de poesía; como si lo meramente intuitivo en 1827 fuera, a la altura de 1831, una verdad duramente constatada por el fracaso de su poema más ambicioso hasta la fecha.

Aunque más significativo, incluso, que las ideas afirmadas en esta carta-prólogo, resulta el modo de enunciarlas; en concreto, el tono de burla hacia aquellos de quienes las había tomado: Coleridge, por supuesto, pero también Wordsworth, de quien se

---

<sup>25</sup> *Íbid.*, 381.

<sup>26</sup> “A poem, in my opinion, is opposed to a work of science by having, for its immediate object, pleasure, not truth”. *Íbid.*, 385.

<sup>27</sup> “A poem is that species of composition which is opposed to works of science, by proposing for its immediate object not truth”. Cit. por J. W. Krutch en Regan 1967, 27.



mofa abiertamente —aunque algunas afinidades con este autor, como sugiere Stovall<sup>28</sup>, pueden rastrearse incluso en textos ya muy alejados de estas tentativas juveniles, como “The Fall of the House of Usher”, de 1839—.

También resulta significativo, en esta carta-prólogo de 1831, que Poe distinguiera nítidamente la poesía del *romance*<sup>29</sup>, siendo la característica esencial de esta modalidad de escritura el ofrecer “imágenes perceptibles” mediante “sensaciones definidas”, mientras que la poesía efectuaría la operación equivalente mediante imágenes “indefinidas”; lo que parece ofrecer una clave para interpretar el hecho de que el poema que abre esta colección se titule precisamente “Romance” y presente una detallada exposición de la pérdida de la capacidad juvenil de afrontar la experiencia imaginativa. Lo que Poe parece querer decir es que da por agotado esos intentos, y que su literatura, a partir de ese momento, se adentrará por caminos en los que estas primeras intuiciones inspiradas por los maestros del Romanticismo forzosamente habrán de adulterarse o combinarse con otros elementos para alcanzar una síntesis propia, quizá dictada por las condiciones específicas del autor en un entorno nítidamente distinto al británico o europeo.

Un efecto inmediato de este distanciamiento es la argucia, frecuente a partir de entonces, de presentar sus poemas largos como escritos a una edad excesivamente temprana. Hemos visto ya que esta estrategia fue parte fundamental de la burla que el

---

<sup>28</sup> En concreto, Stovall señala que la idea de que objetos diferenciados, pero sometidos a una “larga y estrecha asociación”, pueden desarrollar una identidad común, esencial para la determinación de la atmósfera sinestésica del relato, estaba ya presente en la historia de Margaret, desarrollada por Wordsworth en el volumen primero de *The Excursion* (en Regan 1967, 176).

<sup>29</sup> Nos referimos, naturalmente, al término inglés, y no a su homógrafo castellano. V. nota 68.

autor intentó infligir a su auditorio de Boston en 1845. De la complejidad del proceso puede dar una idea lo aportado por Thomas Ollive Mabbott en su introducción a la edición facsímil de *The Raven and Other Poems*, el definitivo volumen de poesía que Poe publicó en el mismo año en el que tuvo lugar la controvertida conferencia. En su estudio preliminar, Mabbott establece que el ejemplar de sus poemas de 1829 que Poe utilizó en la lectura de Boston es posiblemente uno que se ha conservado con una dedicatoria a Elizabeth Herring, prima del poeta, y cuya fecha de impresión —1829— ha sido raspada con una navaja y transformada en 1820; lo que, teniendo en cuenta que Poe en esta época afirmaba haber nacido en 1811 —dos años después de la fecha real—, tenía como imposible corolario que Poe había escrito su poema más ambicioso... antes de cumplir los diez años. Que es justo lo que él mismo afirmó en el artículo exculpatorio publicado en *The Broadway Journal* y también citado por Mabbott (1942, xxiii): “El poema”, afirma Poe, “es... un poema juvenil (...). Lo escribimos, imprimimos y publicamos en forma de libro antes de haber cumplido los diez años”.

Como vemos, pues, la estrategia de alejamiento del Romanticismo que Poe explicita en su carta-prólogo de 1831 culmina, en 1845, el año de publicación de “The Raven” y de la célebre controversia de Boston, con la conversión de su poema romántico más característico en objeto de una calculada mistificación que opera tanto en la esfera pública —el citado recital bostoniano— como privada —el ejemplar con fecha falsificada regalado a Elizabeth Herring—. En el intervalo se desarrolla, en parte como resultado de ese asumido rechazo del Romanticismo, la parte principal y más original de la obra de Poe, en la que estrategias como la mistificación —ya insinuada en el tono burlón y paródico de la carta-prólogo de 1831— se postulan eficazmente como posibles alternativas a la tentativa visionaria romántica; a la que,

sin embargo, nunca se renuncia del todo. Llama la atención, por ejemplo, que el protagonista de “The Assignment” describa sus estancias, característicamente dotadas de todos los elementos que convierten los espacios de Poe en lugares apropiados para la ensoñación y la huida de la realidad, como “a bower of dreams” —“una glorieta [o enramada, o claro entre árboles] de sueños”—, actualizando una de las formulaciones más características del espacio de la experiencia imaginativa en toda la poesía inglesa, desde Spenser hasta casi la actualidad; y que en el mismo párrafo afirme que “las convenciones de lugar y, sobre todo, de tiempo, son las pesadillas que aterrorizan a la humanidad hasta impedirle la contemplación de la mag-nificencia”<sup>30</sup>. El protagonista de “The Assignment” parece haberse propuesto diseñar una estancia en la que esas “convenciones” —que en otro lugar del cuento se equiparan con la mera armonía o coherencia (“keeping”) entre los elementos arquitectónicos del conjunto— dejen de ejercer ese papel restrictivo.

La función, por tanto, de esta clase de decorados en muchos cuentos de Poe —y también en algunos poemas— es, según especula Richard Wilbur en su ensayo “The House of Poe”, crear un espacio propicio a la ensoñación. Pero hay cuentos en los que, característicamente, es el propio Poe quien diagnostica el fracaso de esa experiencia imaginativa inducida. El banquete de los locos en “The System of Dr. Tarr and Prof. Fether” —relato en el que, recuérdese, los internos de un manicomio suplantán a su guardianes— es “el menos espiritual de los retratos del estado de sueño debidos a Poe” (Wilbur en Regan 1967, 118). En esa escena, la liberación de esas “convenciones” de lugar y tiempo aludidas en

---

<sup>30</sup> “Proprieties of place, and especially of time, are the bugbears which terrify mankind from the contemplation of the magnificent” (Poe 1902, II, 123).

“The Assignation” no dan lugar a la fluidez visual del llamado “estado hipnagógico” (“hypnagogic state”), por el que la mente se libera de sus ataduras sensoriales y asciende libremente en la escala de la visión imaginativa; sino que, por el contrario, lo que desatan es el abandono a los apetitos inferiores del hombre y el consiguiente caos. Similar es la conclusión a la que se llega en “The Masque of the Red Death”: el espacio imaginativo ideado por el príncipe Próspero para aislarse de la epidemia de peste que azota su país es finalmente vulnerado por la enfermedad, y el resultado es que, en vez de la anhelada ascensión hacia la visión imaginativa, los invitados a la interminable fiesta concebida por el príncipe-artista sucumben al caos y a la muerte.

### **1.5 EL REPUDIO DEFINITIVO DEL ROMANTICISMO:**

#### **“THE RAVEN” Y “THE PHILOSOPHY OF COMPOSITION”**

Parece claro, pues, que Poe dedicó no pocos esfuerzos a exponer o ilustrar las conclusiones extraídas de su fracaso como poeta de la Imaginación romántica, y que los más significativos y conocidos de estos esfuerzos se plasmaron en su obra narrativa. Con su libro de 1831, Poe virtualmente se despidió de la poesía y se convirtió en crítico —ya lo anunciaba la carta-prólogo antepuesta a ese libro— y, eventualmente, en narrador. La poesía de Poe a partir de entonces iba a ser ocasional y esporádica, y sólo conocerá un rebrote con la composición de “The Raven” y, en su estela, algunas de las conocidas baladas que le siguieron, tales como “Ulalume” o “The Bells”. Pero tampoco el célebre poema de 1845, así como el ensayo que lo acompañó, “The Philosophy of Composition”, parecen ajenos a la actitud de Poe hacia el Romanticismo en general, definida por su conciencia de fracaso respecto a sus poemas “largos” de 1827 y 1829.

Mucho se ha escrito sobre el carácter antirromántico de “The Philosophy of Composition”, el ensayo en el que Poe explicó que la composición de “The Raven” obedecía a un meditado cálculo del efecto que se quería causar en el lector y de los medios adecuados para lograr ese efecto. La tesis, que impresionó al poeta francés Paul Valéry y que, por refracción de éste sobre sus admiradores anglosajones, forzó la reconsideración de la valía de Poe que habrían de realizar algunos destacados poetas de la generación modernista o vanguardista, tales como Eliot, no ha quedado tampoco exenta de la sospecha de que pudiera ser una mistificación. La seguridad del tono, propia de algunos de los embaucadores, locos o cuerdos, que hacen de narrador en muchos cuentos de Poe, y el detallismo con el que el poeta desmenuza, como si se trataran de mero utillaje teatral (“stage props”; Doyle 1987, 543), los mecanismos conducentes a esos efectos prefijados, pertenecen, efectivamente, al repertorio estilístico propio de otros embelecadores poéticos. Como dijo Henry James en 1876 en su reseña de *Les fleurs du mal* (ibid.), Poe podía, en efecto, superar a Baudelaire no solamente en genio, sino también en charlatanería. Pero esta posible intención paródica o mistificadora del ensayo de 1845 no empaña la evidencia de que lo que en él se afirma contradice explícitamente algunos de los supuestos en los que se basaba la poesía romántica a la que Poe pagó su tributo en sus poemas largos de 1827 y 1829; por ejemplo, la afirmación de Wordsworth de que “toda buena poesía es la espontánea efusión de sentimientos poderosos”<sup>31</sup>, de la que Poe se burla al poner en la picota a aquellos poetas “que dan a entender que componen bajo una especie de puro frenesí”. Para críticos como John Tresch (1997, 289), este ensayo cumple la misma función de desenmascaramiento que el

---

<sup>31</sup> “All good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings”. En “Preface of Lyrical Ballads”, 1800 (Wordsworth 1999, 40).

ya citado artículo que Poe escribió años antes sobre el funcionamiento de un presunto autómatas que jugaba al ajedrez, y en el que Poe intuyó —acertadamente— la presencia de un jugador humano oculto<sup>32</sup>.

Más explícitas son, sin embargo, ciertas observaciones en las que Poe parece aludir a su propia experiencia como compositor de poemas largos de aliento romántico. “Lo que llamamos poema largo es, en realidad, una mera sucesión de poemas breves”<sup>33</sup>; y ello se debe, explica, a la necesidad de preservar la unidad de efecto, que quedaría destruida si el poema en cuestión hubiera de ser leído en más de una sentada. Idea que Poe, según críticos como Joseph Wood Krutch (Regan 1967, 27), pudo haber tomado de Schlegel, lo que no es óbice para que —rozando de nuevo la peligrosa tentación de interpretar el pensamiento literario poeano en función de arriesgadas extrapolaciones psicológicas— se relacione también con la incapacidad para cualquier “esfuerzo sostenido” (*ibid.*) que comúnmente se atribuye a nuestro autor. El caso es que éste tiene muy claro cuál es el objeto de su rechazo.

---

<sup>32</sup> Lo dicho no invalida la tesis (Lara Rallo en Juárez Hervás 2010, 33-34) de que, a pesar de lo explícitamente afirmado en “The Philosophy of Composition”, “The Raven” contiene “ecos intratextuales” que remiten a ciertas constantes temáticas de su autor y pueden relacionarse fácilmente con determinadas circunstancias biográficas; y, por tanto, el planteamiento expuesto en el citado ensayo, por el que la resolución de un poema se equipararía, por su rigor lógico, a la de un “problema matemático”, quedaría en entredicho, puesto que también cabe rastrear en “The Raven” elementos pertenecientes a una “espontánea efusión de sentimientos poderosos” relacionados con la atormentada biografía del poeta. Pero, por lo mismo, cabe encuadrar la maniobra de Poe de negar este componente como un intento deliberado de “ir más allá del principio romántico” que asigna la primacía a esa efusión sentimental.

<sup>33</sup> “What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones”. Poe 1985, 482.

Como afirmaría luego en su reseña de *Twice-Told Tales* de Hawthorne (1842): “Un poema largo es una paradoja. Y, sin unidad de impresión, no pueden llevarse a cabo los efectos de más calado. Los poemas épicos son el producto de un imperfecto sentido del arte y su reinado acabó”<sup>34</sup>. También en una reseña anterior, la dedicada a la antología *American Poetry*, de Rufus W. Griswold<sup>35</sup>, Poe aludió con cierta amargura a una posible incapacidad norteamericana para la composición de poemas largos: “Nuestras necesidades han sido confundidas con nuestras inclinaciones. Habiéndonos visto obligados a construir ferrocarriles, se ha juzgado imposible que hagamos versos; y como nos convino construir un motor en primer lugar, se ha negado que podamos construir un poema épico a continuación. Como no somos todos Homeros desde el principio, de algún modo se ha dado temerariamente por sentado que hemos de ser unos Jeremy Bentham hasta el final”.

En todos los documentos aducidos Poe parece respirar por la herida. ¿Es también él, como los poetas de segundo orden antologados por Griswold, uno de esos autores norteamericanos imposibilitados para la elevación imaginativa que requiere el poema épico romántico? ¿O es precisamente esta condición de poeta norteamericano lo que, como afirmará William Carlos Williams en su ensayo sobre Poe incluido en *In the American Grain*,

---

<sup>34</sup> “[A] long poem is a paradox. And, without unity of impression, the deepest effects cannot be brought about. Epics were the Spring of an imperfect sense of Art, and their reign is no more” (Poe 1902, XI, 107).

<sup>35</sup> “Our necessities have been mistaken for our propensities. Having been forced to make rail-roads, it has been deemed impossible that we should make verse. Because it suited us to construct an engine in the first instance, it has been denied that we could compose an epic in the second. Because we were not all Homers in the beginning, it has been somewhat too rashly taken for granted that we shall be all Jeremy Bentham to the end” (*ibid.*, 148).

constituye el motor principal de su esfuerzo por crear una literatura nacional nítidamente diferenciada de la inglesa?

En cualquier caso, es imposible desligar del todo a Poe de las ideas centrales del Romanticismo inglés, que incluyen lo que Harold Bloom (1971, 132) describirá como una cierta incomodidad (“discomfort”) de sus actores principales respecto a sus predecesores. También resulta útil, para la caracterización de la situación de Poe respecto al Romanticismo, el diagnóstico que el crítico aludido hace de la posición de Tennyson hacia los poetas de la generación anterior. Tennyson, dice Bloom, era un auténtico poeta romántico, y no el prototipo de un posible antirromanticismo victoriano; aunque, por la época que le tocó vivir, experimentó —como Poe, diríamos nosotros, añadiendo al condicionante temporal el geográfico y cultural— el conflicto entre la aspiración romántica a la elevación imaginativa y un “emergente censor social” (147) que actuaba desde dentro del propio poeta, cortando las alas de esa aspiración imaginativa, hasta el punto de que, como afirma el crítico, el poeta más popular de la era victoriana “es el ejemplo más extremo... de la imaginación yendo por un lado y la voluntad por otro”. En su brillante estudio de la “tradición romántica inglesa”, Bloom aduce otros posibles motivos de ese divorcio entre el impulso imaginativo romántico, aún actuante en muchos poetas victorianos —y en el propio Poe, como veremos— y la ausencia o atenuación del mismo en las obras concretas que esos autores escribieron: por ejemplo, el peso del nuevo cientifismo, determinante de un tipo de alegoría anclada en la ciencia experimental en la que la capacidad de elevación imaginativa del poeta quedaba seriamente comprometida: justo lo que ocurre —aunque esto no lo afirma Bloom, sino nosotros— en “Al Aaraaf”.

Es conocida la actitud de Bloom hacia el “inevitable —o “inexorable”— Poe” (1984), a quien no incluye en el canon de las mayores figuras del Romanticismo —que este crítico considera que



extiende su influencia hasta la actualidad, e incluye lo más significativo de la obra de poetas como W. B. Yeats o Wallace Stevens—, pero respecto al cual es necesario afrontar los hechos incontrovertibles de su permanencia e influjo. Como veremos en el capítulo siguiente, las formulaciones de Bloom sobre el Romanticismo serán instrumentos de gran utilidad para entender—a pesar del crítico— la posición de Poe respecto a ese movimiento. Posiblemente, en los breves párrafos dedicados a Poe en *The Ringers in the Tower* Bloom acierte a proporcionarnos la clave de lo que hemos pretendido exponer en este capítulo inicial: la idea de que la posición de Poe en el Romanticismo va indisolublemente unida a la evidencia de que los poetas americanos adscritos a ese movimiento tuvieron una clara conciencia de estar experimentando el fracaso de las aspiraciones mayores del mismo: un “heroico fracaso imaginativo” (“heroic imaginative failure”; 1971, 305). De ahí que el mejor poema romántico de Poe sea, a entender de Bloom, “Israfel”, del volumen de 1831: un texto profundamente emparentado con “Al Aaraaf” —escrito en la misma clave orientalizante, en sintonía con la poesía de Thomas Moore, apoyado en elementos del Corán y protagonizado por una criatura angélica similar a las que habitan la estrella errante del poema de 1829—, en el que Poe constata la infranqueable línea divisoria entre este trasunto ideal del poeta y su correlato humano<sup>36</sup>.

Tenemos, pues, que Poe es romántico precisamente en su manera de encarnar el fracaso de las aspiraciones del Roman-

---

<sup>36</sup> Para nuestra traducción de “Israfel” en verso castellano, véase el Apéndice.

ticismo<sup>37</sup>, y que esto lo emparenta con el Romanticismo tentativo de Tennyson y lo sitúa, según Bloom, en una posición vicaria, pero reconocible, dentro de la tradición romántica propiamente dicha. La realidad es que, en la dialéctica de los estilos, la aguda sensación de discontinuidad que experimentó Poe respecto a sus inmediatos predecesores fue entendida por Baudelaire y los simbolistas —volveremos sobre esta cuestión al tratar “From Poe to Valéry”, el ensayo liminar que T. S. Eliot dedicó a la influencia de Poe en la poesía francesa— como la posición propia de un precursor. También lo reconoció como tal Edmund Wilson en su decisivo *Axel's Castle* (1931), su ensayo sobre la “literatura imaginativa” —así reza el subtítulo del libro— del periodo que va desde 1870 hasta 1930. Wilson inserta a Poe en una lista de “profeta(s) del Simbolismo” (12) que incluye también a Gérard de Nerval, aunque el americano ocupe en la misma un lugar más destacado aún que el precursor francés; siendo ambos, en palabras del crítico, “románticos que llevaron el Romanticismo más lejos que Chateaubriand o Musset, o que Wordsworth o Byron” (11). La esencial filiación romántica de estos precursores es, pues, un rasgo esencial del razonamiento de Wilson; que, a continuación, explica en qué consiste, en el caso de Poe, este “ir más lejos” o más allá del

---

<sup>37</sup> El debate sobre la controvertida adscripción de Poe al Romanticismo no se agota con la discusión que planteamos en estas páginas. Cabe considerar, por ejemplo, aspectos como el “organicismo” de Poe, de clara filiación romántica. V. al respecto el parecer de Antonio Ballesteros González (Rigal Aragón & González Moreno 2010, 55): “En su vertiente literaria, Poe aglutinó las múltiples vías de expresión genérica; fue poeta, periodista, crítico literario, escritor de relatos grotescos e irónicos, cuentista fantástico y detectivesco... Esta diversidad parte, paradójicamente, del deseo de alcanzar el ideal romántico de englobar lo artístico en un todo. Es decir: al igual que Coleridge y otros grandes artífices del Romanticismo anglo-germánico, Poe fue un organicista que anhelaba hallar la unidad en la pluralidad y ansiaba fusionar todas las oposiciones y contradicciones universales”.

Romanticismo propiamente dicho. Poe, explica Wilson, “había formulado (...) un nuevo programa que corregía la lasitud romántica y podaba las extravagancias románticas, a la vez que apuntaba a efectos no naturalistas, sino ultrarrománticos” (12). Entre esos efectos figuran la aproximación de la poesía a la indefinición propia de la música, o la confusión sinestésica de percepciones debidas a distintos sentidos.

Pero lo más destacado de la influencia de Poe en el Simbolismo es, insiste el autor de *Axel's Castle*, “su interés en la teoría estética” (17); una teoría que no recibió demasiada atención hasta que no encontró a sus receptores más entusiastas entre los poetas simbolistas franceses, de Baudelaire en adelante. La batalla del Simbolismo, concluye, se libró en territorio ajeno al idioma inglés, y ése es el motivo, aduce el crítico, por el que el Simbolismo todavía no había sido apreciado o entendido por la crítica inglesa o americana del momento. Con ello Wilson diagnostica otro de los elementos que caracterizará la apreciación de Poe en el ámbito anglosajón: su condición de autor exótico o virtualmente “extranjero”. Con lo que el combate singular que Poe mantuvo con sus antecesores románticos propiamente dichos no sólo lo llevó “más allá del Romanticismo” inglés, sino, literalmente, fuera de su ámbito idiomático.

Todo esto sitúa a Poe en una complicada posición respecto a la dinámica histórica de los estilos. Porque, si atendemos a Bloom y a su idea de que el Romanticismo propiamente dicho no ha terminado aún, Poe se convierte en un autor excéntrico y fuera de la corriente principal de la literatura de los últimos doscientos años; pero si, igualmente, consideramos que el episodio anómalo en ese devenir es el posible resurgir de los ideales neorrománticos tras la crisis de las vanguardias, Poe vuelve a alzarse como un ineludible punto de referencia que señala el designio fundamentalmente antirromántico de esa “modernidad” triunfante en los

años veinte y puesta en entredicho por la crisis ideológica de la posguerra. Citándose a sí mismo en un artículo de 1974, Maurice Beebe nos recuerda los cuatro caracteres esenciales de esa modernidad contra la que vendría a alzarse un presunto Romanticismo renacido: el formalismo, la “ironía” —en el sentido que el término adquiere en el New Criticism: la incorporación al discurso del poema de la autoconciencia del autor—, el uso del mito “como un medio arbitrario de ordenar el arte”, y la preeminencia “impresionista” concedida al espectador sobre el asunto, conducente a un universo solipsista de “mundos dentro de mundos” (1073). Por lo dicho, y por lo que se verá, estos cuatro elementos están presentes en la obra de Poe, y son los que prestan a la misma esa reconocible cualidad “moderna” que han sabido reconocer en ella tanto sus partidarios como sus detractores. Y están en ella, precisamente, como resultado de la batalla desigual que el autor mantuvo con sus modelos románticos y su asumido “fracaso” en el intento de emularlos o igualar las logradas síntesis imaginativas que se suceden en la poesía inglesa desde Blake a Byron, pasando por Coleridge, Wordsworth, Shelley y Keats. En esa batalla perdida está el origen de la poesía moderna y contemporánea.

## CAPÍTULO II

# La crítica de los poemas “largos”

## Un debate inconcluso

### 2.1 ACADÉMICOS Y NO ACADÉMICOS

¿En qué medida la crítica ha otorgado a estos poemas “largos” de Poe un papel crucial en la determinación de su actitud hacia el Romanticismo y en su posterior búsqueda de una poética de signo antirromántico (o “ultrarromántico”, si atendemos a la terminología de Edmund Wilson) en la que simbolistas y modernistas encontrasen un claro precedente de sus respectivas estéticas? La cuestión va más allá de la mera constatación —tal como hizo Eliot en su ensayo “From Poe to Valéry”, de 1949, que más adelante comentaremos— del indudable influjo de Poe en el Simbolismo y movimientos posteriores. De lo que se trata es de situar esa crisis de lo romántico en una fase concreta de la trayectoria poeana, y rastrear a continuación los efectos de esa crisis en la obra restante del autor, concebida como desarrollo o materialización de esos elementos de crisis.

Forzosamente, la somera evaluación que nos proponemos de la literatura crítica sobre Poe referida a estas cuestiones habrá de insertarse en una consideración más amplia del desarrollo de los estudios poeanos en general. Y es aquí donde nos encontramos con una primera evidencia sorprendente: junto a la constatación de la abundancia y variedad de esos estudios, hallamos también frecuentes protestas de que, como afirmaba J. Albert Robbins en el artículo que inauguraba el primer número de la ineludible revista *Poe Newsletter* en abril de 1968, “la investigación y la crítica memorables sobre Poe es insignificante” en comparación con la dedicada a los otros siete “grandes” de la literatura norteamericana del siglo XIX: Emerson, Hawthorne, Thoreau, Melville, Whitman, Twain y James (1). Esta afirmación admite matices, por supuesto, pero apunta a una percepción todavía vigente del valor total de la erudición en torno a Poe: la idea de que ésta se resiente aún de la consideración despectiva que muchos críticos e historiadores de la literatura tienen de la obra de este autor en general; unida a la evidencia de que todavía quedan aspectos cruciales de la misma por investigar.

Unos años antes que Robbins, el brillante Floyd Stovall —acaso, junto con Thomas Ollive Mabbott, el más lúcido de los investigadores surgidos del *Poe revival*<sup>38</sup> de los años veinte— aludía ya a una dicotomía que habrá que tener siempre en cuenta a la hora de considerar las opiniones y diagnósticos críticos y/o eruditos en torno a Poe: la distinción entre “críticos académicos” y “no académicos” (Regan 1967, 173). Para Stovall, como para Robbins en la misma década, Poe seguía siendo “el más absolutamente incomprendido de todos los escritores americanos” (172), y ello a pesar de que había transcurrido ya todo un siglo de esclarecimiento

---

<sup>38</sup> Tomamos esta expresión —que podríamos traducir como el “renacimiento” o regreso de Poe—, de Doyle 1987, 26.

de verdades (“a century of truth telling”) en torno al controvertido autor; todo un siglo que, sin embargo, no había conseguido disipar por completo las falsedades vertidas sobre él por su primer biógrafo, el reverendo Rufus W. Griswold.

Como nuestro estudio no es de naturaleza biográfica, no vamos a detenernos demasiado en estas cuestiones. Lo más significativo de la caracterización que intenta Stovall de la tradición crítica en torno a Poe es su percepción de que muchas de las opiniones procedentes de la vertiente “no académica” de los estudios poeanos han oscurecido, cuando no distorsionado o tergiversado, los hallazgos de la línea que representa el propio Stovall. Menciona éste, entre esos críticos “no académicos”, a Eliot, Edith Sitwell, D. H. Lawrence o Yvor Winters (172-173). Y aunque no todas las opiniones debidas a estos autores son negativas o reticentes respecto a la valía total de la obra poeana, lo que las hace discutibles o endebles, desde la rigurosa perspectiva filológica y académica de Stovall, es el hecho de que todas ellas vienen dictadas por una mera simpatía de lector hacia la obra de Poe (“a liking for Poe’s work”, 172), a veces reñida con el posicionamiento estético de estos autores; de ahí que Stovall, finalmente, prefiera “la actitud de muchos lectores inteligentes que no tienen ningún hacha crítica que afilar” (174).

En contrapartida, ya en fecha tan temprana como 1930, Aldous Huxley, en el demoledor capítulo que dedicó a Poe en su libro *Vulgarity in Literature*, aludía despectivamente a los “English scholars” que, haciendo coro con los autoproclamados discípulos franceses de Poe, encomiaban a tan dudoso maestro; y los contraponía al simple sentido común de los hablantes nativos de la lengua inglesa (“English speakers”; Regan 1967, 31), capaces, según él, de percibir en primera instancia los rasgos de “vulgaridad” presentes en la obra de Poe, y muy llamativamente en

su poesía, de la que Huxley citará a continuación, y parodiará, un fragmento de “Ulalume” (32-34).

También Eliot (1949) centrará en este poema sus objeciones al discurso poético poeano, e igualmente lo hará desde su conciencia de hablante nativo del inglés. Para él, por ejemplo, el uso que Poe hace del adjetivo “immemorial” en las líneas 4-5 del poema (“It was night in the lonesome October / Of my most immemorial year”), no se corresponde con el significado que el diccionario de Oxford asigna a esta palabra: “extremadamente antiguo, más allá de lo recordado” (332). Poe elige esta palabra en parte por su sonoridad y en parte porque se está haciendo eco de una acuñación de Tennyson, que en su poema “Come Down, O Maid” habla —en este caso con propiedad, según Eliot— de unos “olmos inmemoriales” (“immemorial elms”). Y lo mismo sucede con el término “stately” (“majestuoso”), usado en “The Raven” para describir al mismo cuervo que unas líneas antes había sido caracterizado con el adjetivo opuesto, “ungainly” (“desgarbado”) (333). La explicación es que Poe utiliza esas palabras por su poder hipnótico o hechizante (“incantatory”), y no por su significado preciso. Afirmación que no dejará de tener respuesta por parte de los “scholars”: así, en una nota al citado verso de “Ulalume”, Mabbott, en su edición de *The Complete Poems* (Poe 2000b, 420) rechaza el posible eco de Tennyson y dice que Poe, en contraposición a lo afirmado por un “célebre crítico” —en alusión a Eliot—, emplea correctamente el adjetivo en su acepción usual de “algo que no puede ser recordado”.

Lo curioso de esta polémica es que Eliot, como se encargó de recordarle el scholar McElderry en 1969, había tenido varias ocasiones de referirse a Poe antes de su decisivo ensayo de 1949; y en esas ocasiones anteriores se había mostrado mucho más comedido, cuando no francamente elogioso de la obra y valía de su compatriota. Algunos de esos artículos, señala McElderry (32),



eran reseñas de hitos significativos del Poe revival de los años 20; entre ellos, *Israfel: The Life and Times of Edgar Allan Poe*, la reputada biografía del poeta que publicó Hervey Allen en 1926. Y si, en su controvertido ensayo de 1949, Eliot afirmaba que en la escritura de Poe no se encontraba otra cosa que “escritura negligente, pensamiento pueril no sustentado en amplias lecturas o erudición profunda [y] experimentos desordenados en diversos tipos de escritura, casi siempre bajo el apremio de la necesidad financiera, sin perfección en ningún detalle” (Eliot 1949, 327), en sus escritos anteriores, como le reprocha McElderry, había defendido la excelencia de, al menos “una docena de poemas y más de una docena de relatos” de Poe y afirmado que “su visión de la vida, aunque limitada, era peculiar y coherente, y su expresión inconfundible” (33)<sup>39</sup>. No hay necesariamente contradicción entre el juicio aparentemente demoledor de 1949 y el veredicto algo más favorable de apenas unos años antes; pero lo cierto es que, como ladinamente subraya McElderry, “es notable que en ningún ensayo posterior se refiera Eliot a sus opiniones anteriores” sobre Poe (33, n.10).

Lo importante, de cara a la cuestión general que nos ocupa, es que incluso en lo que no parecen más que fintas polémicas entre distintos actores del mundo intelectual con intereses profesionales diversos, destacan por su trascendencia determinadas afirmaciones de unos o subrayados de otros respecto a la posición de Poe frente al Romanticismo. Así, destaca McElderry el parecer eliotiano —anterior a su pronunciamiento definitivo de 1949— de que “tras la muerte de Byron, sólo Poe y Heine heredaron el

---

<sup>39</sup> El texto de Eliot citado por McElderry es un artículo titulado, como el poema de Poe, “A Dream Within a Dream” (*Listener*, XXIX, February 25, 1943, 243-244, Gallup C 487). En la misma referencia, añade: “Presumably this was a BBC talk, but neither *Listener* nor Gallup notes the exact date”.

espíritu del Romanticismo inglés”, para añadir que éstos, “junto con Baudelaire —a su vez influido por Poe—, parecen más ‘modernos’ que sus contemporáneos” (32). En una poco conocida reseña de 1919, que Eliot nunca quiso reimprimir, del segundo volumen de *The Cambridge History of American Literature*, lamenta éste que, en su contribución a dicha obra, el profesor Killis Campbell “no llegue a analizar la peculiar originalidad de Poe como poeta”. Y añade: “Percibe la relación de Poe con Byron, Moore y el movimiento romántico en general, pero olvida señalar que Poe es tanto la *reductio ad absurdum* como la culminación del movimiento” (*ibid.*)<sup>40</sup>. Es decir, antes incluso de caracterizar a Poe como una curiosa anomalía que había ejercido su influencia en ámbitos ajenos a la lengua inglesa, como hizo en su ensayo de 1949, Eliot había reparado en la posición excéntrica de su compatriota respecto al Romanticismo propiamente dicho, a la vez que lo situaba en la línea de salida de este movimiento hacia la modernidad.

Volveremos sobre la posición de Eliot respecto a Poe en el contexto de la consideración que éste alcanzó entre algunos autores relevantes en la vanguardia literaria anglosajona de entreguerras. Pero antes habremos de tratar, por orden, las aportaciones concretas de esos estudiosos de Poe a las cuestiones que nos ocupan; algunos de los cuales, como acabamos de ver, fueron reseñados por el propio Eliot.

---

<sup>40</sup> La reseña eliotiana se publicó en *The Athenaeum*, April 25, 1919, pp. 236-237. La palabra que hemos traducido por “culminación” es “perfection”.

## 2.2 LA HORA DE LOS ERUDITOS: EL “POE REVIVAL”

No fue casual que las opiniones de Killis Campbell o la biografía de Poe debida a los desvelos de Hervey Allen fueran objeto de la curiosidad de Eliot en su etapa más activa como reseñista de libros, que coincide con el fenómeno que algún estudioso de nuestro autor llama *Poe revival* o renacimiento de los estudios poeanos en torno a la segunda década del pasado siglo.

Es por esas fechas cuando un jovencísimo Thomas Ollive Mabbott, que acababa de iniciar una carrera de casi cincuenta años de dedicación a la obra del autor de “The Raven”, señala que “el interés en la cuestión de la biografía y bibliografía de Poe ha sido especialmente fuerte en los últimos años” (1920, 372), convirtiendo en diagnóstico optimista lo que quizá no era más que la constatación de un cambio de tendencia. Porque lo cierto es que, visto con la debida perspectiva, el panorama de los estudios poeanos hasta la fecha no podía ser más desolador, y responde plenamente al diagnóstico que emitiría Allen Tate en una conferencia de 1949: “El alegato americano contra Poe, hasta la primera guerra mundial, se basaba en su indiferencia moral, o su limitado alcance moral” (Regan 1967, 42); agravado, además, por la repercusión que tuvo el artículo necrológico que el albacea de Poe, el reverendo Rufus W. Griswold, publicó a la muerte del autor, y que es el punto de partida del descrédito de Poe como “drogadicto y borracho”, o “individuo completamente irracional que se casó con una niña con la que vivió al filo de la muerte por inanición” (Robbins 1977, s/p). Quedan fuera de nuestro estudio tales consideraciones, que sólo mencionamos por lo que pudieron entorpecer el inicio de investigaciones serias sobre las cuestiones que nos ocupan.

En lo que respecta a “Al Aaraaf”, el primer estudio importante, y todavía relevante, del poema lo debemos a William E. Cairns, en 1915. Al comienzo del mismo constata Cairns que “los dos primeros poemas largos de Poe, ‘Tamerlane’ y ‘Al Aaraaf’, han recibido hasta ahora escasa atención en relación a la concedida a la mayor parte de [su] obra” (35); y considera a continuación que “si bien ‘Al Aaraaf’ no es un poema de gran mérito intrínseco, es la producción más importante de un periodo que es significativo en la historia del desarrollo literario de Poe” (*ibid.*). Cairns traza la historia textual del poema, desentraña su oscuro argumento, rectificando los errores e inexactitudes de estudiosos anteriores, y aventura una ambiciosa interpretación: este temprano poema sería una primera plasmación de la teoría estética que el autor desarrollaría a lo largo de toda su vida, y que no encontraría su plasmación definitiva hasta trece años más tarde, en textos como “The Philosophy of Composition” y “The Poetic Principle”. En “Al Aaraaf”, señala Cairns, está el germen de las ideas estéticas principales de Poe. Si la labor encomendada a Nésace, la criatura angélica que rige el curso de la estrella errante, es difundir la idea de belleza por el universo, está claro que el obstáculo principal que encuentra en su cometido al acercarse a la tierra es la vigencia en ésta de las pasiones humanas, como el amor que siente el humano Angelo —trasunto del pintor Miguel Ángel— por Ianthé, que le impide atender al llamado de Nésace y, por tanto, lo recluye en la esfera mortal, privado de la posibilidad de elevación del alma hacia la contemplación de la belleza. O, como señalará Poe años más tarde en “The Poetic Principle”:

Sólo en la contemplación de la Belleza nos resulta posible alcanzar esa placentera elevación, o excitación, del alma, que reconocemos como Sentimiento Poético, y que tan fácilmente se distingue de la

Verdad, que es la satisfacción de la Razón, o de la Pasión, que es la excitación del corazón.<sup>41</sup>

La mención a la Razón es también decisiva, y apunta al tema central de “Al Aaraaf”: un exceso de “verdad” (“Truth”) o conocimiento es también fatal para la vía de elevación hacia la contemplación de la belleza, tal como el propio poeta explicita en su “Sonnet—To Science”, antepuesto a su poema largo de 1829.

Constata también Cairns las influencias que pesan sobre el poema, desde Milton a Moore y Shelley, poniendo así de manifiesto su relación con la línea principal del Romanticismo inglés, la que enraíza el movimiento con los grandes poemas “imaginativos” o visionarios en esa lengua. Por todo ello, se puede decir que este temprano crítico apunta ya a una interpretación de la obra de Poe como un todo en evolución desde unos presupuestos inicialmente románticos —entendiendo por Romanticismo la revivificación que la aludida tradición visionaria experimentó a finales del siglo XVIII— hasta las intuiciones estéticas absolutamente originales que pueden constatare en la obra madura del norteamericano. Llama la atención que Cairns no mencione *Eureka* como la síntesis final de esa maduración cuyas semillas estaban presentes ya en aquel poema juvenil; pero, en cualquier caso, su consideración de la obra total de Poe como un conjunto coherente con las premisas expresadas en “Al Aaraaf” sigue siendo relevante para nuestros propósitos.

---

<sup>41</sup> “In the contemplation of Beauty we alone find it possible to attain that pleasurable elevation, or excitement, of the soul, which we recognize as the Poetic Sentiment, and which is so easily distinguished from Truth, which is the satisfaction of the Reason, or from Passion, which is the excitement of the heart” (Poe 1902, XIV, 275; cit. en Cairns 1915, 43).

A esa unidad de fondo de la totalidad de la obra de Poe apuntaba también el artículo juvenil de Mabbott antes mencionado. Siguiendo una sugerencia de J. H. Whitty, responsable de la edición de *The Complete Poems of Edgar Allan Poe* de 1911, según el cual el poema “The City in the Sea” (1831) expande un pasaje de “Al Aaraaf”, concluye Mabbott que este poema encierra una alusión a la historia bíblica de Gomorra, ciudad cuyas ruinas, según una leyenda aducida por el joven crítico, eran visibles desde la superficie de las aguas del Mar Muerto; lo que enlaza, no sólo con la mención explícita a Gomorra en los versos 37 y 38 de la segunda parte del poema (“the stilly, clear abyss / Of beautiful Gomorrah!”), sino con el motivo general, sobre el que volveremos más adelante, de la ascensión y la vista desde las alturas, que tendrá diversas expresiones en la obra posterior de Poe.

Más tajante al respecto es el fundamental artículo de Floyd Stovall “An Interpretation of Poe’s ‘Al Aaraaf’” de 1929, tan ineludible como decisivo. Discrepa Stovall de Cairns en algunos detalles; y, sobre todo, en el alcance que querrá dar a sus afirmaciones: por ejemplo, Stovall considera plenamente maduro el elemento “religioso-astronómico” (107-108) presente en el poema, germen de una cosmogonía que Poe no explicitará hasta *Eureka*. Quizá, a nuestro entender, fuera prematuro decir que este temprano poema era ya “una representación, principalmente pictórica, de la relación de Dios con todo el universo, pero en particular con los habitantes de la tierra y Al Aaraaf, expresada en términos de poder y belleza” (107). Esa visión totalizadora del universo, en esos términos tan precisos, no se hará explícita hasta *Eureka*. Obvia así Stovall, frente a Cairns, el carácter gradual de un proceso que, cuando Poe compone “Al Aaraaf”, está sólo en fase de germinación.

Por otra parte, también Stovall es consciente de las deficiencias del poema, en las que insiste quizá con más vehemencia que su predecesor: así, esta obra no sólo es “oscura”, sino que también

presenta “imperfecciones de estilo” y “defectos de estructura”; siendo el resultado “un *potpourri* de materiales indigeridos y propósitos que no convergen en ningún foco” (106); lo que se debe, entre otras cosas, a la coexistencia en el poema de tres “hilos” temáticos separados (107) y posiblemente mal avenidos, entre ellos los ya mencionados —y creemos que extrapolados— elementos religiosos y astronómicos, a los que hay que unir, como ya constatará Cairns, el anticipo de una teoría estética.

La caracterización que ofrece Stovall es, como vemos, combativa y polémica. Y, a la vista de otras concreciones, anteriores o posteriores, ofrece algunos elementos problemáticos: ¿es el poema, en efecto, como afirma este crítico, una “profecía” (112) dirigida al futuro, y no explícitamente ubicada en 1572, año en el que la supernova que descubrió Tycho Brahe, y con la que Poe explícitamente identifica su “estrella errante”, fue visible desde la tierra? Por otra parte, no se entiende muy bien que Stovall identifique a Angelo como griego (“a Greek”; *íbid.*), contra la ya citada aclaración del propio Poe en su carta a Isaac Lea<sup>42</sup>. Algunos de estos puntos oscuros serán contestados por Richard C. Pettigrew y Marie Morgan Pettigrew en un artículo de 1937, significativamente titulado “A Reply to Floyd Stovall’s Interpretation of ‘Al Aaraaf’”, en el que, entre otros detalles, refutan la afirmación de éste de que el poema de Poe da a entender que la tierra es literalmente destruida por la cercanía del planeta errante (como sí ocurrirá en el relato “apocalíptico” “The Conversation of Eiros and Charmion”, en el que el paso de un cometa cerca de la tierra arrastra consigo el nitrógeno de la atmósfera terrestre y provoca la ignición del planeta<sup>43</sup>).

---

<sup>42</sup> V. nota 19.

<sup>43</sup> V. Ketterer 1974, 199, donde este estudioso recoge la “refutación” de los Pettigrew a la afirmación de Stovall; y 203, donde constata lo referente al citado relato “apocalíptico”.

Pero quizá lo más interesante y permanente de la interpretación de Stovall sea lo que deja entrever respecto al fracaso estético del poema. Stovall intenta adscribir a Poe a una teoría típicamente romántica de la Imaginación, concebida como una capacidad de visión no contaminada por la ciencia. Pero lo esencial en la obra de Poe es su condición de ser escenario de un conflicto dinámico entre ambos factores, imaginación y ciencia (verdad, conocimiento), por un lado, así como entre imaginación y pasión por otro; y, lejos de permanecer inmutables a través de toda la evolución de la obra de Poe, dichas oposiciones evolucionaron desde la situación de conflicto que presentan en “Al Aaraaf” hasta la síntesis que ofrece *Eureka*.

Es importante señalar que en 1963 Stovall todavía se reafirma en lo dicho sobre “Al Aaraaf” en 1929, pero aprecia también las diferencias existentes entre los primeros y últimos poemas (Regan 1967, 175), aunque sin especificarlas. Sorprende también, en este estudioso, la curiosa inversión de términos que sugiere en ese mismo artículo de 1963: “Dupin” —señala, mencionando al protagonista del famoso relato “The Murders in the Rue Morgue”— “trae la imaginación poética en ayuda del razonamiento lógico matemático” (176); aunque la dualidad ciencia-imaginación en Poe, y su resolución en *Eureka*, más bien indican que el carácter ancilar es asignado siempre a la primera, y no a la segunda. Como el propio Stovall afirma a continuación, “las facultades imaginativa y analítica funcionan mejor cuando operan juntas” (177). Y a esa comprensión difícilmente podría llegarse sin haber considerado la relación entre “Al Aaraaf” y el resto de la obra de su autor; es decir, entre una tentativa puramente imaginativa y una serie de estrategias en las que imaginación y raciocinio lógico-matemático se combinan en diverso grado, antes de alcanzar una síntesis satisfactoria.

A estos efectos, hay que señalar la insistencia de otros Poe scholars de este periodo en el carácter gradual que tiene el



desarrollo de las ideas sólo germinalmente presentes en el poema de 1829. En 1926 ya Joseph Wood Krutch definía la maduración de tales ideas como “un proceso” (Regan 1967, 16), insistiendo incluso en lo mucho que éste debe al mero azar de los avatares editoriales del autor. Krutch sitúa la fase principal de la maduración de esas ideas estéticas en el primer año en el que Poe trabajó para el *Southern Literary Messenger*<sup>44</sup>, y menciona las reseñas de ese periodo en las que tales ideas estéticas hallaron concreción; entre ellas el largo artículo que Poe dedicó a *The Culprit Fay* de Joseph Rodman Drake, en el que, además de atacar ferozmente el provincianismo literario norteamericano, ahonda en la distinción coleridgeana entre fantasía e imaginación (Regan 1967, 16). En la subsiguiente exposición del “cuerpo doctrinal” contenido en ésa y otras reseñas, Krutch no olvida mencionar la importante afirmación de que la poesía no debe “referirse... a la pasión” (*ibid.*, 24), lo que nos devuelve —aunque Krutch no lo señala— a las ideas centrales de “Al Aaraaf”.

De lo expuesto, parece deducirse también que, así como “Al Aaraaf” resulta central en la determinación del origen de algunas de las intuiciones que luego madurarían en el “cuerpo de doctrina” que constituye la teoría estética de Poe —y también, correlativamente, en su visión del mundo en general—, el otro poema objeto de nuestro estudio, “Tamerlane” no ha merecido tanta atención ni ha sido objeto de especulaciones de tanto calado. Como excepciones, y todavía dentro de este Poe revival al que venimos aludiendo, hemos de señalar al biógrafo Arthur Hobson Quinn, que, como decíamos de Mabbott en el capítulo anterior, supo apreciar las correspondencias existentes entre el asunto autobiográfico de ese poema —que es, como se recordará, una trasposición a un ámbito

---

<sup>44</sup> Poe se incorporó a dicha revista entre el 20 de julio y el 18 de agosto de 1835 (Quinn 1941, 218).

fantasioso de los amores de Poe hacia Sarah Elmira Royster— y otras referencias al mismo asunto en el tardío “Annabel Lee” (1941, 123). Por lo mismo, Quinn detecta la relación entre el poema “Evening Star”, incluido en el volumen de 1827 y nunca más reimpresso, y el tardío “Ulalume”, ambos referentes a una especie particular de visión imaginativa por la que el visionario es objeto de una dolorosa regresión; y ambos situados en similares circunstancias astronómicas y nocturnas. La idea de que, hacia el final de su vida, y una vez completado el circuito que lleva de “Al Aaraaf” a Eureka, Poe pudiera estar cerrando un círculo más amplio, el que uniría “Tamerlane” con los poemas de asunto autobiográfico que el poeta escribió en sus últimos años, es sugerente y apunta también a un más amplio movimiento de reconsideración o regreso a los temas centrales de aquellos lejanos poemas fallidos. De ello nos ocuparemos más específicamente en el capítulo dedicado a “Tamerlane”.

### **2.3 LA HORA DE LOS LITERATOS: POE EN EL MODERNISMO**

La aludida resurrección de la estima de Poe entre los estudiosos y del interés por su vida y obra en general coincide con un doble movimiento en el ámbito de las letras norteamericanas: una primera oleada de pesimismo en la reconsideración del pasado, una de cuyas más significativas expresiones puede encontrarse en la obra del ensayista Van Wyck Brooks, y otra de recuperación activa de valores de ese pasado, de la que veremos significativos ejemplos en Eliot, William Carlos Williams y otros autores. En ambas fases, la figura de Poe adquiere una significación especial: como ejemplo de “una especie de fracaso característica e inevitablemente americana” (Doyle 1986, 14), que el mencionado Brooks

definió de este modo: “La carrera marchita, la carrera obstaculizada, la carrera desviada son entre nosotros la norma. El estado crónico de nuestra literatura es el de una promesa juvenil que nunca llega a lograrse”<sup>45</sup>. La consecuencia lógica de esta situación, en el caso de Poe, es que éste, “no teniendo nada en común con el mundo que lo produjo, construyó un pequeño mundo paralelo propio, estéril en su centro, un comentario mudo”<sup>46</sup>. Resulta tentador identificar ese “mundo paralelo propio” con el mundo ideal prefigurado en “Al Aaraaf” y en sus corolarios a lo largo de toda la obra de Poe, y más cuando el propio Brooks alude a un “centro estéril”, fácilmente comparable con la inmóvil partícula inicial o corazón divino (“heart divine”)<sup>47</sup> a partir de la cual se origina el universo en expansión preconizado en *Eureka*, y a la que ese universo se reintegrará cuando esa expansión revierta en contracción; por más que, al reconocer en estas caracterizaciones ajenas de la obra de Poe algunas figuraciones características del autor, hayamos de precavernos contra lo que puede parecer un fácil atajo interpretativo.

Contra la consideración de Poe como problemático ejemplo de ese pasado cuestionado se alza, como veíamos, la animosa generación de críticos de la que nos ocupábamos en el apartado anterior. Hemos visto también cómo ese esfuerzo no pasó desapercibido a los literatos más activos del momento: el joven Eliot, por ejemplo, fue un atento testigo, así como puntual reseñista, de algunos de los jalones más significativos en la

---

<sup>45</sup> Van Wyck Brooks, “The Literary Life”. En Harold Stearns (ed.) 1922: *Civilization in the United States: An Inquiry by Thirty Americans*, Harcourt Brace and Company, New York, p. 180. Cit. en Doyle 1986, 14.

<sup>46</sup> Brooks 1918: *America's Coming-of-Age*. New York: B.W. Huebsch, pp. 63-64- Cit. en Doyle 1986, 15.

<sup>47</sup> La expresión procede de *Eureka* (Poe 1902, 311).

revalorización de la obra de Poe. En ese mismo contexto hay que situar *Axel's Castle*, el ensayo de Edmund Wilson sobre la “literatura imaginativa” entre 1870 y 1930, del que ya nos hemos ocupado en el capítulo anterior, y del que aquí sólo mencionaremos una aportación más: el énfasis de Wilson en que Poe, “al insistir en, y sobre todo al cultivar, ciertos aspectos del Romanticismo, ayudó a transformarlo en algo distinto” (Wilson 1931, 13). Uno de esos elementos es la indefinición (“indefiniteness”), que parece un elemento esencial del universo sinestésico de “*Al Araaf*”, y que Poe cultivará con mayor eficacia en poemas más breves. Aproximarse a la indefinición de la música será, señala Wilson, uno de los objetivos del Simbolismo. Pero ya Poe se había adelantado al formular “que la indefinición es un elemento de la verdadera música [de la poesía]... quiero decir, de la verdadera expresión musical... Una sugestiva indefinición de efecto vago —y, por tanto, espiritual—”<sup>48</sup>. Aunque es el propio Wilson quien, en un artículo anterior, aludía al elemento de exactitud matemática que convivía en Poe con esa indefinición de la música, para preguntarse: “¿No es a eso [a la combinación de ambos elementos] a lo que tiende la literatura moderna?”<sup>49</sup>. Intuitivamente, Wilson detecta la irrupción de un elemento extraño en el designio ultrarromántico de Poe: la exactitud “matemática”, que no hemos de entender solamente como pertinente a la métrica o a la expresión, sino también a la manera de articular y organizar las ideas, en contraposición a la visión no mediada debida a la pura

---

<sup>48</sup> Wilson (1931, 13) sintetiza la cita de Poe e invierte el orden en el que estas ideas son enunciadas en “*Marginalia*”, § 44 (Poe 1902, XVI, 28-29): “[A] suggestive indefinitiveness of meaning, with the view of bringing about a definitiveness of vague and therefore of spiritual effects. (...) [I]ndefinitiveness is an element of the true music — I mean of the true musical expression”.

<sup>49</sup> Wilson 1926: “Poe at Home and Abroad”. Cit. en Doyle 1986, 25.

Imaginación; así como el corolario de que este elemento es lo que vincula la obra de Poe con la de sus sucesores.

El ensayismo interpretativo de Van Wyck Brooks, Wilson y otros constituye el puente entre lo que ocurría en el mundo académico y el contexto cultural del que se nutrían los literatos en activo del momento. Ya nos hemos referido al interés con el que el primer Eliot sigue el movimiento de rehabilitación de Poe en la esfera de la crítica académica. Con característico entusiasmo juvenil, llega a afirmar, en el ya mencionado artículo<sup>50</sup> de *The Athenaeum* de 1919, que “Ulalume” —el mismo poema que pondría como ejemplo de las debilidades de Poe treinta años después— es superior, por su originalidad, a “The Witch of Atlas” de Shelley. Ese entusiasmo juvenil por Poe tendría efectos duraderos en Eliot. Así, en el encuentro fantasmal en el Londres bombardeado que se narra en “Little Gidding” (1942), uno de los poemas que componen *Four Quartets*, Eliot evoca la clase de visión urbana que turba a los protagonistas de cuentos como “William Wilson” o “The Man of the Crowd” de Poe. También el tema del esteta anglosajón desplazado a los escenarios de la gran cultura europea, tal como se presenta en tempranos poemas eliotianos como “Burbank with a Baedeker; Bleistein with a Cigar” (de *Poems*, 1920), tiene como lejano precedente el relato “The Assignment” y su protagonista inspirado en Byron. Tampoco es ajeno al espíritu de Poe el frecuente recurso eliotiano a personajes autoparódicos, equivalentes a las voces impostadas a las que su paisano confía la narración de algunos de sus relatos, o la que cabe adivinar tras los falsos reportajes periodísticos —e incluso, en opinión de algunos estudiosos, algunos ensayos e incluso poemas aparentemente “serios”— que han de ser entendidos como mistificaciones.

---

<sup>50</sup> Cit. tb. en Doyle 1986, 27.

Que el espíritu que Eliot encuentra durante la ronda nocturna evocada en “Little Gidding” sea un “fantasma compuesto y familiar” (“a compound familiar ghost”; Eliot 1963, 217) permite postular, a la luz de lo que sabemos sobre el interés eliotiano por su compatriota, que una de las voces de ese fantasma múltiple sea precisamente la de Poe. Representa éste aquí, por un lado, el peso que la tradición nativa aún tiene en el expatriado en trance de asimilarse por completo a la cultura y tradición inglesas; pero también la voz de un precedente cuya ambigua relación con esa cultura y esa tradición no podía dejar de fascinar al autor de *Four Quartets*, así como el papel determinante que la ambivalente relación de Poe con el Romanticismo juega en la maduración de una estética en la que encontrarán un claro precedente y una fuente de inspiración autores pertenecientes precisamente a una de esas tradiciones foráneas —la poesía francesa simbolista y postsimbolista— que ayudarán a Eliot a encontrar su voz propia. Una voz, no hay que olvidarlo, empeñada en superar la “disociación de sensibilidad”<sup>51</sup> (Eliot 1932, 247) que, en opinión del autor, la poesía inglesa experimentó en torno a finales del siglo XVII, cuando los poetas “intelectuales” de la generación de Donne, que “poesían un mecanismo de sensibilidad que podía devorar cualquier clase de experiencia” (*ibid.*), fueron sustituidos por los de la generación de Milton, Dryden y sus sucesores, que “se rebelaron contra lo descriptivo y razonado” y “pensaban y sentían a rachas, sin equilibrio” (248). De ese cambio crucial la poesía inglesa no se habría recuperado aún, mientras que “Jules Laforgue y Tristan Corbière, en muchos de sus poemas, están más cerca de ‘la escuela de Donne’ que cualquier poeta inglés moderno” (249).

---

<sup>51</sup> Esta polémica acuñación de Eliot, así como los entrecomillados que siguen, pertenecen a su ensayo “The Metaphysical Poets”, de 1921. Cito por Eliot 1932.

En “From Poe to Valéry”, el decisivo ensayo de 1949, Eliot dirimirá por fin la ambigua actitud de fascinación y rechazo que mantiene hacia su paisano. Ya hemos visto la reacción de los estudiosos de Poe ante este ajuste de cuentas. Que conviene leer con detenimiento, no obstante, antes de atenernos al mero valor de cambio que el documento pudo tener en el debate contemporáneo sobre la valía del autor de “Al Aaraaf”.

Llama la atención, por ejemplo, que, nada más comenzar su ensayo, Eliot sugiera que la obra de su paisano requiere “una visión a distancia del conjunto” (Eliot 1949, 327), en lo que parece un deliberado eco de la clase de mirada que Poe preconiza para sus visiones hipnagógicas, en beneficio de ese efecto de indefinición consustancial a la verdadera belleza. Sólo así, explica Eliot, se evita reparar en los engorrosos defectos que Poe presenta a los ojos del lector contemporáneo; a pesar de los cuales, declara, incluso un escritor tan consciente de sí mismo como quien suscribe esas líneas “no puede estar seguro de que su propia escritura no haya sido influida por Poe” (*ibid.*).

Pero lo que verdaderamente llama la atención del reticente Eliot es la reconocida influencia que su paisano ha tenido en “tres poetas franceses [que] representan el comienzo, la mitad y el final de una tradición poética particular” (*ibid.*), a saber: Baudelaire, Mallarmé y Valéry. La influencia que el norteamericano ha ejercido sobre estos poetas se refiere a “una particular teoría de la naturaleza de la poesía” de cuyo desarrollo cada uno de ellos representa una fase, y que toma su origen “en la teoría, más que en la práctica, de Edgar Poe” (*ibid.*). Es característico este énfasis eliotiano en la irrelevancia del ejemplo que representan las obras poéticas concretas de Poe. Si los defectos de éstas no desautorizan al precursor norteamericano ante los ojos de sus seguidores franceses, es porque “debemos tener en cuenta el hecho de que ninguno de estos poetas conocía muy bien la lengua inglesa” (336).

Poe, dice Eliot, no era más que “un seguidor menor, o secundario, del Movimiento Romántico: un sucesor de los llamados ‘novelistas góticos’ en su narrativa y un seguidor de Byron y Shelley en su verso” (329). Ya hemos visto que, en una fase anterior, Eliot ponderaba precisamente la originalidad de Poe sobre la de Shelley. Que ahora se retracte tiene posiblemente su explicación en la propia estrategia literaria a la que en ese momento concreto se atiene el autor de *Four Quartets*, cuya poesía de alcance religioso y moral constituía el polo opuesto de la “poesía pura” que, en la estela de Poe, practicaba y preconizaba Valéry, el verdadero oponente tácito de Eliot en esta polémica. A Eliot, además, su antaño admirado autor le parece ahora “una especie de europeo desplazado” (*ibid.*), fascinado a distancia con la grandeza y el prestigio de la cultura europea.

A lo largo de todo este razonamiento —que, como se ve, apenas hace referencia a los logros concretos de Poe— encontramos, no obstante, algunas notas que atañen a nuestros intereses. En primer lugar, el romántico “menor” Poe es también alguien que lleva el Romanticismo a un punto extremo: el que supone la “poesía pura” tal como la entiende Valéry; un tipo de poesía en la que el asunto no es el “propósito del poema”, sino que “se convierte simplemente en un medio para la realización del poema” (339), en consonancia con el valor puramente instrumental que, recuérdese, Poe atribuía al tema de la mujer joven muerta, al que, como explica en “The Philosophy of Composition”, es conveniente recurrir si se pretende lograr un tono de melancolía, “el más legítimo de los tonos poéticos”<sup>52</sup> porque es el más afín a la clase de emoción que suscita la belleza.

Pero, además, Eliot constata que la lectura que hacen de Poe sus admiradores franceses, y en concreto Valéry, presupone que

---

<sup>52</sup> Poe 1902, XIV, 188.



“encontraron, o creyeron que encontraron, una unidad esencial” (332) en su obra. Característicamente, el reticente Eliot insinúa que él no percibe esa unidad; pero, ¿acaso no sugería, al comienzo de su ensayo, la conveniencia de contemplar la obra de Poe “a distancia”, como para abarcar las líneas del conjunto, antes que los engorrosos detalles? Y esa unidad, hemos de recordarlo, nace de la estrategia que adopta Poe para administrar el mundo poético aflozado en sus fallidas tentativas de poemas largos.

Que Eliot, reputado autor de poemas “largos” (*The Waste Land*, *Four Quartets*) no aceptara las prevenciones contra ellos de un autor que había fracasado en el intento parece lógico. Eliot invierte el argumento de su paisano: no es que la longitud vaya en contra del deseable “efecto único” que preconiza su paisano; sino que, por el contrario, “sólo en un poema de cierta longitud puede expresarse una variedad de estados de ánimo; puesto que una variedad de estados de ánimo requiere un número de temas o asuntos diversos, relacionados ya por sí mismos o en la mente del poeta” (334). Lo que, como veremos, no es tan contrario como pueda parecer al proceder poeano en algunos textos muy significativos.

Por último, es también relevante para nuestra discusión la mención que hace Eliot de la gran influencia que tuvieron los relatos de Poe en varios tipos de narrativa popular (330), que hacia el final de este capítulo contrastaremos con la visión más amplia que algunos estudiosos de estos géneros populares tienen de este influjo, fundado no sólo en los cuentos, sino también, como será el caso de la ficción científica, en los poemas y ensayos de contenido cosmogónico, tales como “Al Araaf” o *Eureka*.

Eliot, hay que recordarlo, habla desde su posición de autor que reinventa su tradición y que, después de haber seguido estrechamente a los postsimbolistas franceses —Laforque, Corbière— y haber encontrado lejanos antecedentes de su propio designio en autores como Dante, halla en la asunción de la gran tradición

inglesa el destino final de su trayectoria de voluntario desarraigo, y desde esa posición ajusta cuentas con un lejano antecesor del que ya ha renegado. Por ello, no es extraño que autores que siguieron trayectorias diametralmente opuestas tuvieran pareceres muy distintos al respecto. Es el caso de William Carlos Williams, que en su libro de 1925 significativamente titulado *In the American Grain* incluyó un ensayo sobre Poe que, como señala Horace Gregory en el prólogo a la reedición del libro en 1956, pudo tener un influjo directo en otros testimonios contemporáneos del renacido influjo del autor de Eureka, tales como el poema *The Bridge* de Hart Crane, en el que aparece el propio Poe y en el que el prologuista de Williams detecta una cita literal tomada del citado ensayo (Williams 1956, xiii).

La tesis de Williams es el reverso exacto de la de Eliot: si para éste, recordemos, Poe era una especie de europeo desplazado o fuera de lugar (“displaced”), para Williams es “un genio íntimamente conformado por su entorno y época” (216). Es precisamente ese sentido del lugar (“locality”) lo que conforma esa originalidad suya que los franceses fueron los primeros en apreciar, y lo que determina su relación con la literatura inglesa: Poe “evita el gesto bufonesco de intentar unirse, en contra de todo impulso razonable, a una literatura, la inglesa, con la que no tenía conexión real, y de la que podía suponerse, desde hacía tiempo, que había dejado ya atrás ese comienzo que era requisito de la nueva situación” (217). Ya hemos mencionado el aserto de Poe, citado por Williams, respecto a la presunta incompatibilidad del genio americano con la poesía en general y con la poesía “épica” en particular, que nos pareció alusiva a su propia experiencia con los poemas largos. El entorno parecía exigir otros géneros y estilos, lo que lleva a Williams a concluir que son precisamente los cuentos en prosa de Poe —y no los más conocidos: Williams prefiere los satíricos o humorísticos, tales como “The Business Man”, “The Man That Was Used Up”, “Loss of

Breath”, “BonBon”, “Diddling” o “The Angel of the Odd” (229)— los que más bellamente compendian a una población “hinchida de fanfarronería” (“puffed with braggadocio”) (220). En el casi completo abandono de la poesía, por tanto, a favor de la prosa, síntoma esencial de la decepción o incomodidad de Poe respecto a sus primeros modelos románticos, Williams reconoce la influencia de un entorno radicalmente nuevo y distinto.

También Williams parece anticiparse —recuérdese que *In the American Grain* es de 1925— a la imputación de imprecisión terminológica que Eliot hace a Poe y de la que pone ejemplos concretos —el uso que éste hace de términos como “immemorial” o “stately” en “Ulalume” y “The Raven”, respectivamente— en su ensayo de 1949. Williams, por el contrario, invierte la imputación con el curioso argumento de que, para Poe, “las palabras no venían recargadas de asociaciones debidas al uso” (221). Y aunque a veces “usaba las palabras tan juguetonamente que sus frases parecen rehuir el sentido” (*ibid.*), esto no parece ser un defecto para el comentarista; para quien, por el contrario, ese “sentido” puesto en cuestión por la laxitud lingüística de Poe es el verdadero “destructor” (“the destructive”), y la huida del mismo anuncia “el abandono protector” (“the preserving abandon”) de una Gertrude Stein (*ibid.*), es decir, de una escritora caracterizada por su afición al paladeo verbal, a los juegos fónicos, al uso de la palabra desligada de su significado propio.

Todo esto es obvio si pensamos, por una parte, en la práctica poética de Poe tal como ésta se manifiesta en textos como “The Bells”, con sus estribillos obsesivos y casi ausentes de sentido; y si, igual que ocurriría con Eliot, tenemos en cuenta que el parecer de Williams venía también dictado por razones de estrategia literaria, ya que el autor, en torno a esas fechas, acababa de publicar su libro más audaz y característico, *Spring and All* (1923), un conglomerado de poesía y prosa en el que pone en práctica su particular versión

de la Imaginación visionaria, aplicada a objetos y situaciones cotidianas singularizadas, al modo de los objetos creados por los cubistas, por la evocación que de ellos hace el poeta mediante una fraseología escueta y ajustada a la dicción coloquial norteamericana. En este libro Williams define su posición respecto a la tradición literaria local y sus contemporáneos, tanto norteamericanos como extranjeros —y no sólo poetas: también se mencionan a artistas plásticos—; y uno de los autores citados, significativamente, es Poe, a quien llama “el primer poeta americano” (Williams 1986, 198).

Curiosamente, para Williams lo mejor de este lejano predecesor en su búsqueda de una expresión poética genuinamente norteamericana y no lastrada por tradiciones foráneas no está en su poesía. En toda ella, “no hay sino cinco poemas, posiblemente tres” (Williams 1956, 232). Que Poe fracase precisamente en el género que suponía “la acumulación de todo lo que ha expresado, en la crítica, en los relatos en prosa” se debe, llamativamente, a que el autor de “The Raven”, según su comentarista de 1925, ha hecho todo eso “estremecido de deseo” (“shaken with desire”), y en ello “su método se le ha escapado” (“his method has escaped him”; *ibid.*); es decir, el poeta que ha dejado que su poesía “se convierta en sí mismo” (“become... himself”) ha sucumbido al mismo mal —aunque Williams no menciona este detalle— al que sucumben los protagonistas de “Al Aaraaf”, que han atendido a los latidos de sus corazones antes que al llamado de Nésace a la ascensión imaginativa; con lo que Williams, indirectamente, parece diagnosticar, respecto a la poesía de Poe en general, y respecto a la vertiente más convencionalmente romántica de la misma, el mismo mal que llevó al propio autor a considerar fracasadas sus tentativas poéticas en este sentido. El designio de Poe —escribir desde dentro de una tradición que siente como ajena, a la vez que intenta establecer los fundamentos de una literatura (y de una

poesía) genuinamente americana—, es el mismo que el de Williams: de ahí que el autor de “The Raven” sea el héroe —es decir, el personaje sobre el que Williams escribe con más entusiasmo, y en el que centra un mayor número de cuestiones cruciales referentes a esa “americanidad”— del libro de ensayos en el que amplifica y explicita el sustrato de su innovador libro de poemas de 1923.

El “mejor poema” de Poe, concluye crípticamente Williams, sin dar mayores explicaciones, es “To One in Paradise”, cuyo texto merece una relectura a la luz de los factores que venimos considerando. Copiamos aquí la primera estrofa:

THOU wast all that to me, love,  
For which my soul did pine —  
A green isle in the sea, love,  
A fountain and a shrine,  
All wreathed with fairy fruits and flowers,  
And all the flowers were mine.<sup>53</sup>

El poema se publicó por primera vez en 1834 (Mabbott en Poe 2000b, 213-14) dentro del ya mencionado relato “The Assignment” —entonces titulado “The Visionary”—, donde figura como una composición del protagonista, de quien ya sabemos que fue concebido, por una parte, como trasunto de Lord Byron, pero también como prefiguración del personaje del esteta anglosajón desplazado a los escenarios de la gran cultura europea, en lo que puede interpretarse como una escenificación de la propia relación

---

<sup>53</sup> Poe 1902, VII, 86. He aquí nuestra traducción en verso castellano: “Eras para mí todo aquello, / amor, por lo que mi alma suspiraba: / isla verde en el mar, altar y fuente, / con guirnaldas de flores y de mágicas frutas, / y aquellas flores eran todas mías”. En el Apéndice damos la traducción íntegra del poema.

problemática de Poe con esa cultura, por un lado, y con el propio Romanticismo byroniano por otro. No sería legítimo extrapolar aquí que Williams tuviera en mente todas esas asociaciones al expresar su preferencia por este poema. Pero, a la luz de su propia práctica poética en la época en que publicó *In the American Grain*, podemos suponer que uno de los aspectos que debieron de agraderle del mismo pudo ser su uso de diversas secuencias de imágenes en rápida yuxtaposición, casi en el estilo que preconizaban los “imaginistas” a los que tan próximo estaba entonces el poeta de Hartford. Una de esas secuencias: “A green isle in the sea (...) / A fountain and a shrine” (“isla verde en el mar, altar y fuente”) evoca un paisaje edénico no del todo ajeno al prefigurado en “Al Aaraaf”, que incluye una alusión a las “islas verdes” en las que, según la mitología celta, residían las almas benditas (Mabbott en Poe 2000b, 215-16), un elemento arquitectónico (“shrine”, altar o templo) también reminiscente de los prototipos de arquitecturas terrenales presentes en la estrella errante de 1829 (por ejemplo, la construcción ciclópea evocada en II, 11-13: “[A] pile / Of gorgeous columns on th’unburthened air, / Flashing from Parian marble that twin smile...”<sup>54</sup>), y un elemento naturalista —la fuente— que, junto con el espacio circundado de guirnaldas de flores y frutos, remite a otro componente reconocible de los mundos ideales de Poe, el precedente de la tradición bucólica renacentista, representada en la poesía inglesa por el *bower of dreams* o glorieta de ensueño de los poemas de Spenser, espacio propicio a la visión que, como veíamos en el capítulo anterior, el protagonista de “The Assigination” pretende recrear mediante la acumulación de una mezcla desordenada de elementos ornamentales, ajena a toda convención de lugar y tiempo, al modo caótico con el que se

---

<sup>54</sup> Poe 1902, VII, 29. Traducimos: “Una mole / de hermosas columnas en el aire diáfano, / que encendían en los mármoles de Paros esa doble sonrisa...”

mezclan construcciones y estatuas en el espacio imaginativo de Al Aaraaf.

Una segunda secuencia de imágenes, la que da cuenta de la mezcla de “fairy fruits and flowers”, seguida de la queja, por parte de la voz que se expresa en el poema, de que a él —a quien identificamos ahora con el protagonista del relato aludido— correspondieron “sólo las flores” —es decir, las meras promesas—, encierra una diáfana alusión a la convención poética que convierte a éstas en emblemas del amor platónico y a los frutos en los del amor carnal (Mabbott en Poe 2000b, 216); lo que enlaza el poema, en su queja de amor insatisfecho, con el elemento pasional que impide a Angelo y Ianthe, los protagonistas de la segunda parte de “Al Aaraaf”, acudir al llamado de Nésace a las criaturas emancipadas de sus querencias terrenales. Como sucedía en el ya mencionado “Israfel”, Poe vuelve sobre las ruinas de sus poemas largos de 1827-1829 para acuñar nuevas formulaciones de su mito incompleto. Pero, en esta segunda fase de su obra, posterior a la publicación de su tercera entrega poética, *Poems by Edgar A. Poe*, de 1831, Poe ya sólo escribe poesía esporádicamente y centra sus esfuerzos en su labor como escritor en revistas, para las que concibe la mayor parte de sus reseñas, cuentos, parodias, *hoaxes* y demás. Y asombra que, en esta aparente dispersión, el autor no pierda nunca de vista los elementos principales del incompleto y fallido universo imaginativo que diseñó en su poema largo de 1829; sólo que ahora esos elementos admiten ser presentados en poemas breves, concisos, de extremada musicalidad —recuérdese el comentario de Williams a propósito del empleo por parte de Poe de una fraseología que “escapa al sentido”— y depurados casi de cualquier referencia a experiencias o circunstancias concretas.

Un último elemento que pudo interesar a Williams de este poema es el difícil ritmo del mismo, en trímetros yámbicos con

algunas variantes: un lejano precedente del “pie variable” y trifásico que Williams emplearía en sus poemas maduros.

Poe fue también una figura relevante para otros modernistas. Hart Crane insertó una fugaz pero intensa visión de Poe en la sección VII, “The Tunnel”, de su poema extenso *The Bridge*, publicado en 1930, aunque la sección que nos ocupa está fechada en 1927. Crane era, en opinión de Allen Tate y otros, un poeta de genuina estirpe romántica. Según Tate, Crane fue uno de los últimos poetas que escribieron “en la corriente principal del Romanticismo”<sup>55</sup>, opinión que suscribiría el propio poeta en una carta al mencionado crítico en la que, de todos modos, matiza que no cree que esa tradición esté agotada: “Una gran parte del Romanticismo es posible que persista”<sup>56</sup>. La cuestión de la persistencia o no del Romanticismo del siglo XX será pertinente, como veremos, en algunos de los marcos teóricos en los que habremos de considerar la aportación de Poe: por ejemplo, el de Harold Bloom. También este crítico, por cierto, encuadra a Crane en una corriente de la lírica moderna que comenzaría en Wordsworth (1971, 19), y que se caracterizaría por haber “internalizado” el viejo motivo poético de la búsqueda (“quest”): “El héroe de la búsqueda internalizada es el propio poeta, los antagonistas de la búsqueda son todo lo que, en el ego de éste, bloquea la labor imaginativa, y el logro no es nunca el poema en sí, sino el poema ulterior hecho posible por el apocalipsis de la imaginación” (*ibid.*). *The Bridge* es un poema que típicamente responde a ese esquema de pesquisa imaginativa. Su tema, explica Thomas A. Vogler en el prólogo que le antepuso en 1970, “puede describirse en general como una búsqueda de una

---

<sup>55</sup> Reseña de *The Bridge* publicada en *The Hound and Horn* en el número de julio-septiembre de 1930. Cit. en Doyle 1986, 462.

<sup>56</sup> “A great deal of romanticism may persist”. En *The Letters of Hart Crane* 1916-1932, 352-353. Cit. en *ibid.*



visión mítica” (Crane 1970, x). Y dentro de esa visión mítica, con su característico movimiento desde la revelación inicial —que Bloom (1971, 3) sitúa en la última parte del poema, “Atlantis”, la primera en escribirse— hasta el desenlace imaginativo —que Bloom en este caso ubica en la “desesperada pero heroica histeria de ‘Cape Hatteras’”, la parte IV—, la aparición de Poe se sitúa en el crucial momento de descenso o caída, simbólicamente representado en el poema por el regreso del poeta a su casa a través del “túnel” o línea de metro, al final del día. En esta inmersión en las profundidades —una situación típicamente poeana—, el poeta vislumbra un rostro conocido y se pregunta:

And why do I often meet your visage here,  
Your eyes like agate lanterns —on and on  
Below the toothpaste and the dandruff ads?

(Crane 1970, 67-68; vv. 1092-1094)<sup>57</sup>

A continuación, la voz poemática remeda la poesía del aparecido al evocar, primero, la presencia de la Muerte que, desde lo alto, desde una perspectiva de gigante (“gigantically down”; 68, v. 1097) observa a ambos, en lo que constituye una cita literal del poema “The City in the Sea”, incluido en la colección de 1831; para, a continuación, concluir el verso con un característico “O evermore” (íbid., v. 1098), reminiscente del famoso estribillo de “The Raven”. Tras lo cual, en cuatro versos que aúnan lo narrativo con una interpelación directa al objeto de su visión, Crane evoca la confusa muerte de Poe en la noche de Baltimore en 1849.

La aparición de Poe en el largo poema de Crane viene precedida por la de otras figuras significativas de la historia y la cultura

---

<sup>57</sup> “¿Y por qué tantas veces encuentro aquí tu rostro, / tus ojos como linternas de ágata, una y otra vez / bajo los anuncios de dentífrico y anticaspas?”.

norteamericanas, desde Cristóbal Colón —voz poemática en la primera parte— hasta una curiosa mezcla de personajes literarios o de leyenda (Rip Van Winkle) e históricos (la nativa Pocahontas, o los escritores Melville y Whitman). Poe representa un momento peculiar en la caleidoscópica y alucinante visión de la historia norteamericana que escenifica el poema: un momento de autoconciencia frente a un mundo en proceso de cambio por la acción del avance científico-técnico y la industrialización, del que la visión urbana que ofrece *The Bridge* es una clara consecuencia. Esa idea apocalíptica de la civilización estaba presente, por supuesto, en el poema explícitamente citado por Crane, “The City in the Sea”, pero se remonta a la visión del mundo esbozada en “Al Aaraaf”, donde también se alude a la bíblica Gomorra<sup>58</sup>, según algunas leyendas sumergida en las aguas del Mar Muerto. La visión apocalíptica de Crane, por tanto, remite al universo imaginativo precariamente diseñado por Poe en su poema de 1829; aunque también, característicamente, el poeta moderno accede a él a través de los vestigios que la poesía posterior de Poe conserva de esa visión. Más específicamente, la visión de Poe como profeta de un mundo degradado por el desarrollo industrial remite a otro producto colateral de la fragmentación y dispersión de esa primera tentativa imaginativa: los llamados “relatos apocalípticos” de Poe, en los que éste pone voz a criaturas sobrenaturales o sometidas a condiciones de percepción ajenas a las que rigen en la vida normal, que ofrecen detalladas descripciones del futuro de la Tierra, de la estructura del Universo e incluso de la vida del Más Allá. Más adelante nos ocuparemos de algunos de estos relatos. El que nos

---

<sup>58</sup> Versos 37-40 de la segunda parte de la versión definitiva; aunque el pasaje era más amplio en versiones anteriores del poema, y es en este pasaje ampliado en el que Mabbott (Poe 2000b, 187) encuentra el origen del poema que comentamos.

conciérne ahora, por estar claramente relacionado con el papel asignado a Poe en la economía interna de *The Bridge*, es “The Colloquy of Monos and Una”, en el que Poe expone su visión de la tierra degradada por el desarrollo industrial y urbano. También es significativo que Crane, a lo largo de su poema, acuda reiteradamente a imágenes características de la simbología poeana: no sólo el tema del descenso o caída, al que ya hemos aludido, sino también el del remolino o vórtice, representado en varias imágenes del poema —así, la alusión al torniquete del metro o a las puertas giratorias de cristal o al movimiento de los discos en el fonógrafo<sup>59</sup>—. Imaginería que culmina, como decíamos, en la alusión explícita al frágil mundo de la ciudad sumergida y preservada en las profundidades, hasta que un imperceptible gesto las precipita en la disolución, que en Poe —como se verá en *Eureka*, pero se prefigura ya en “Al Aaraaf”— es también un movimiento de reintegración a la unidad primigenia.

Es significativo, por último, que el poeta de clara estirpe romántica que quiso ser Crane sea también, en cuanto a logro imaginativo, un poeta *fracasado*: ya hemos visto cómo Bloom, para poder interpretar *The Bridge* como una “búsqueda internalizada” —otro nombre del designio imaginativo—, procede a reordenarlo. El propio Waldo Frank, prologuista de la primera edición del poema, apunta a su principal carencia, que reside “en la debilidad de la cristalización personal sobre la que descansa la visión (...). Esa carencia afecta al lenguaje y a la textura. A veces la imagen es borrosa, la ilación se rompe, la plétora de palabras es cegadora. Hay incluso, en el desarrollo de ciertas figuras, una tendencia hacia la inflación que uno se siente tentado a relacionar con la efervescencia febril y falsa del periodo americano (1924-1929) en que está escrito el poema” (Crane 1970, xxxv). El suicidio de Crane en 1932,

---

<sup>59</sup> Los ejemplos son de Doyle 1986, 494.

pudorosamente narrado por Frank, es tan significativo a estos efectos como la prematura muerte de Poe evocada en “The Bridge”. O como explica Frank: “[C]omo el núcleo de su persona no estaba disciplinado para distanciarse de sus nervios y pasiones, vivió exacerbado en una constante oscilación entre el éxtasis y el agotamiento” (xxiii).

Junto a estas interpretaciones de Poe por parte de tres relevantes poetas de la vanguardia norteamericana, hemos de considerar alguna otra proveniente del otro lado del Atlántico, en una época en la que empieza a observarse una notable convergencia entre las literaturas norteamericana e inglesa, a la vez que significativas confluencias de talentos individuales de uno y otro país en movimientos tan decisivos como el Vorticismo o el Imaginismo.

Uno de estos autores transatlánticos que intentarán interpretar el signo y la valía de la aportación literaria norteamericana en su conjunto es el novelista, poeta y ensayista D. H. Lawrence. En su libro *Studies in Classic American Literature*, cuya versión definitiva se publicó en 1923, Lawrence se propuso examinar el “eslabón perdido” (1979, 11) que supone la literatura norteamericana respecto a la “nueva era”. En un característico estilo elíptico, desarrollado en breves párrafos aforísticos no muy distintos de los que Williams utilizará en su libro de 1925, Lawrence no especifica cuál es el eslabón anterior de esa cadena, pero cabe suponer que no puede ser otro que el Romanticismo. Superando o llevando al límite las intuiciones de este movimiento, los “delgados tomitos de Hawthorne, Poe, Dana, Melville [y] Whitman” han alcanzado un extremo (“verge”) en ese camino indagatorio que se le presupone a la literatura moderna, mientras que “los más voluminosos Tolstoi, Dostoievsky, Chejov [y] Artzibashev alcanzaron un límite por el otro lado”. “Los posteriores frenesíes del modernismo o futurismo franceses” —añade— “no han llegado todavía al punto de extrema conciencia que Poe, Melville [y]

Whitman alcanzaron” (12). Siendo el rasgo distintivo de los norteamericanos, en comparación con los rusos, que los primeros “rehúsan todo lo explícito y siempre proponen una especie de doble significado” (*ibid.*).

En este marco general inserta Lawrence su ensayo —o más bien divagación— sobre Edgar Allan Poe. Que, a despecho de su estilo elíptico y alusivo, y su manera de eludir las convenciones del lenguaje expositivo habitual en los ensayos críticos y/o académicos, contiene no pocas ideas perspicaces, que veremos luego desarrolladas con amplitud en estudios más convencionales. Si la literatura norteamericana, en general, responde a un “ritmo dual” (66), el primero de cuyos pasos es la “desintegración y desprendimiento de la antigua conciencia” y el segundo “la formación de una nueva conciencia subyacente”, la obra de Poe se caracterizará por incluir sólo el primero de estos dos movimientos, “la vibración desintegradora”. Más abajo veremos que, para críticos como Edward H. Davidson, la identificación de Poe con una sola de las dos fases que pueden distinguirse en el proceso dialéctico de apropiación de la realidad efectuado por la Imaginación romántica es parte esencial del diagnóstico de su peculiar posición respecto al Romanticismo; o, como ya hemos señalado repetidas veces a lo largo de nuestra exposición, un rasgo del peculiar —y fructífero— “fracaso” imaginativo que hemos situado en el origen mismo de su trayectoria literaria. “Lo viejo necesita morir y desintegrarse” (*ibid.*), explica Lawrence, aludiendo a la razón de ser de los “mórbidos” cuentos de Poe. El objeto de ese proceso de desintegración sabemos ya, por Williams y otros, que es la inasimilable experiencia romántica europea, que habrá de ser reinterpretada y reinventada por el escritor norteamericano. Pero es también el propio universo, convertido en mero instrumento de la voluntad divina, y también la individualidad cuando, en el proceso de unión o fusión amorosa —tema predilecto, como

sabemos, de la literatura del propio Lawrence—, conducente a un “enaltecimiento de la vida” que tiene en quienes lo experimentan el efecto de una droga fuertemente adictiva, cede a la voluntad del amante empeñado en “conocer” a la persona amada, y que para ello la cosifica o la mata, como un fisiólogo ha de matar a las criaturas que disecciona en nombre de ese mismo afán de conocimiento.

Sabemos ya que ese dualismo entre la individualidad que atiende a los latidos de su propio corazón, como hacen Angelo y Ianthe en “Al Aaraaf”, y el abandono al impulso de fundirse con un universo de inefables armonía y belleza está presente en los orígenes mismos de la obra de Poe. A diferencia de los poetas románticos que le precedieron, Poe no postulará una solución “imaginativa” a esa insalvable dicotomía, sino que procederá a analizarla de un modo que corresponde más a “un científico que a un artista” (*ibid.*); siendo la existencia de este elemento científico uno de los factores que llevarán a Poe a volver sobre sus fallidos poemas románticos como si éstos fueran una cantera de materiales dispersos, susceptibles de manipulación separada, antes de intentar la síntesis final; como sucede en el “grupo” (75) —así los considera Lawrence— de cuentos referidos a historias de amor que se resuelven siempre en la destrucción del objeto amado por efecto de un “amor absorbente (...)”, proceso de unisonancia en la vibración de los nervios, conducente a una cada vez más extrema exaltación y a una especie de consciencia, y a un gradual colapso hasta la muerte” (77).

Todo esto, como sabemos, es relevante para el análisis de los problemas suscitados por los poemas extensos de Poe; y lo verdaderamente llamativo del ensayo de Lawrence es que apenas aluda a la poesía de nuestro autor, y que, en las contadas ocasiones en que lo hace, sus juicios sean despectivos o denigratorios. Para Lawrence, la poesía de Poe responde a esa misma hipersensibilidad mecánica que lleva a las amadas de sus cuentos —y eventualmente,

a sus destructivos correlatos masculinos— al borde mismo de la muerte, a veces precedida por extraordinarios arranques de locuacidad o inspiración, como el que dicta, por ejemplo, “The Conqueror Worm”, el poema que Ligeia improvisa antes de morir, o “The Haunted Palace”, que Poe pone en labios de Roderick Usher en uno de sus momentos de sensibilidad exaltada. Es el mismo impulso entre inconsciente y maquinal “que da a Poe su extraordinaria facilidad para la versificación”, y que lo hace “exorbitante y mecánicamente sensible a sonidos y efectos, asociaciones de rima, por ejemplo: mecánicas, fáciles, sin raíces en ninguna pasión” (*ibid.*).

## **2.4 LA HORA DE LAS SÍNTESIS: BLOOM Y OTROS CRÍTICOS**

Los autores comentados en el apartado precedente representan otros tantos pareceres sobre la influencia de Poe y su posición en la historia de la literatura norteamericana, vistas desde los intereses específicos de una generación que pretendió, por caminos diversos, una renovación de esa literatura y del compromiso de la misma con la tradición. Hemos visto cómo, en la asimilación que cada uno de ellos hace de la posible influencia de su antecesor, pesan poco a nada las aportaciones que la crítica académica del momento había hecho respecto a la interpretación de los textos o la estructura de conjunto de la obra de Poe. Por ello, la visión que ofrecen de los problemas que aquí nos conciernen (la particular pugna de Poe con los modelos románticos, y el efecto que esta pugna tuvo en el conjunto de su obra) responde siempre a apreciaciones puramente impresionistas o intuitivas, cuando no dictadas por la posición estética de cada cual: el renovado compromiso con la tradición de Eliot, el “americanismo” militante de Williams o el papel de *poète maudit* de Crane. En la posguerra, una nueva generación de críticos

reevaluará la valía de Poe desde posturas filosófica y filológicamente más rigurosas, incorporando los hallazgos de los *Poe scholars* de los años veinte —muchos de ellos todavía en activo en este periodo— y no esquivando el debate estético y literario planteado por los escritores más influyentes del periodo inmediatamente anterior.

A casi todos estos críticos nos hemos referido ya en las páginas precedentes: Edward H. Davidson con su *Poe. A Critical Study* (1957); el poeta Richard Wilbur, antólogo y editor de Poe y autor de varios reputados estudios sobre el mismo; y, más tardíamente, referenciado ya en el marco cultural de los años sesenta, el desenfadado aunque certero Daniel Hoffman. A las aportaciones de todos ellos a las cuestiones que venimos considerando nos referiremos más abajo. Pero antes debemos ocuparnos de un crítico que, a pesar de no haber dedicado a Poe ningún estudio de la extensión y entidad de los citados hasta ahora —aunque figure como “editor” de una compilación de estudios críticos sobre el norteamericano<sup>60</sup>—, es relevante por su posición polémica respecto a los credos estéticos del Modernismo —el de T. S. Eliot en particular— y por ser autor de varios estudios sobre el Romanticismo cuyas tesis centrales no pueden dejar de soslayarse a la hora de interpretar la posición de Poe respecto a sus precedentes: nos referimos al también ya aludido Harold Bloom. Curiosamente, en un punto están de acuerdo Eliot y Bloom:

---

<sup>60</sup> Harold Bloom (ed.) 1985: *Edgar Allan Poe (Modern Critical Views)*. New York: Chelsea House. Dada la conocida hostilidad de Bloom hacia la poesía de Poe, la compilación recibió algún varapalo por parte de la crítica poeana, que la juzgó uno más de los “cientos que se editan con una introducción de Harold Bloom” (Carlson 1986, 50). La aludida introducción, en este caso, es el artículo periodístico que Bloom dedicó a Poe en 1984. Y entre los ensayos compilados figuran algunos reputados, pero previsibles, hitos de la crítica poeana, desde Valéry a Hoffman, algunos de ellos capítulos de otras conocidas monografías sobre Poe.



también éste último, al referirse a Poe, declara que “no pued[e] pensar en ningún otro escritor americano, hasta el día de hoy, a un mismo tiempo tan ineludible como dudoso” (Bloom 1984). Para él, la posición que ocupa Poe en la historia de la literatura no es sino un ejemplo de las muchas “lecturas erróneas” (“misreadings”; Doyle 1986, 549) que tanto abundan en ese relato general. A ese presunto malentendido han contribuido no poco las ideas modernistas sobre el canon literario: si, como decía Eliot, “es esencial que cada generación lo reevalúe todo por sí misma”<sup>61</sup> (o, como afirmaba Borges, que “cada escritor cre[e] a sus precursores”<sup>62</sup>), la historia de la literatura deviene un caos sujeto a las estrategias de escuela de cada generación; y contra esto, precisamente, apunta la defensa que hace Bloom de un canon literario no sujeto a cuestionamientos de escuela, así como su tesis sobre la continuidad del Romanticismo en la literatura del siglo XX, hasta englobar a autores como los norteamericanos Hart Crane o Wallace Stevens (o, añadiríamos nosotros, la británica Kathleen Raine). De hecho, el intento de Eliot de fundar su propia tradición en autores postsimbolistas franceses como Jules Laforgue o Tristan Corbière y poetas y dramaturgos ingleses “menores” de los siglos XVI y XVII constituye una tentativa de proponer un canon alternativo, a la vez que la enunciación de un principio que ha tenido singular influencia en muchos escritores posteriores: la idea de que, en el descubrimiento que un autor hace de su propia individualidad como tal, puede ser más determinante la influencia de un poeta menor, extranjero o ajeno a su tradición, que la de las figuras indiscutibles del canon vigente. Eliot, recuérdese, reaccionaba contra una presunta “disociación de la sensibilidad”, que habría tenido lugar en la literatura inglesa en los tiempos de

---

<sup>61</sup> Eliot, “Observations”. En *The Egoist*, mayo 1918. Citado en *íbid.*, 550.

<sup>62</sup> Borges 1952. En *íd.* 1989, vol.2, 90.

Milton y Dryden. Bloom no aprecia esa discontinuidad, y por tanto descrea de las poéticas selectivas del Modernismo. Para él el propio Modernismo “no es que haya pasado; es que nunca estuvo allí”<sup>63</sup>; e incluso el Simbolismo no es más que un episodio “menor” dentro de la continuidad del Romanticismo. En ese esquema, la figura de Poe es irrelevante: no forma parte de esa corriente ininterrumpida que liga, por ejemplo, la poesía de los románticos “mayores” con la de Wallace Stevens.

La hostilidad de Bloom hacia Eliot va más allá de este posicionamiento crítico: se extiende, por ejemplo, a las realizaciones más ambiciosas de este autor. “La poesía religiosa de Eliot sugiere en todas partes falta de pensamiento, pobreza de invención y dependencia del frenesí ritual de otros” (1971, 198-199). Por ello, lo incluye en una posible nómina de “poeta(s) para profesor(es)” (208) que incluiría a Arnold y Auden, y tuerce el sentido de la famosa afirmación de Eliot antes citada cuando afirma que “el poeta crea a sus propios precursores necesariamente por el procedimiento de malinterpretarlos” (209). Señala también Bloom que, para evaluar a un poeta como su admirado Stevens, es necesario “dejar a un lado las absurdas ideas críticas de la Edad de Eliot” (229). Y se percibe que es al Eliot convertido al anglocatolicismo a quien tiene en mente el crítico cuando espeta que Hardy y Stevens son los únicos “poetas modernos que *adivinan* [es decir, utilizan la visión imaginativa; el subrayado es nuestro] mediante la invención, sin fantasmagoría de doctrina, sin el cáliz de Circe o el cáliz de la comunión”. Pero el agravio más importante del que Bloom acusa a Eliot —y que es relevante también para nuestro estudio por repetir un argumento esgrimido por éste contra Poe en el ensayo de 1949— es el de menospreciar a Shelley. “La moda de insistir en que Shelley era un mal artífice parece haber empezado con T.S. Eliot” (103); o

---

<sup>63</sup> Bloom 1975: “A Map of Misreading”, p.28. Cit. por Doyle 1986, 566.

repitiendo el ya citado argumento empleado contra Poe: “Eliot pensaba que el poeta de ‘Adonais’ y ‘The Triumph of Life’ nunca había ‘progresado’ más allá de las ideas e ideales de la adolescencia, o al menos de lo que Eliot había creído en su propia adolescencia. Podemos encomendar al juicio de cada lector la relativa madurez de ‘Ash Wednesday’ [poema de Eliot] y ‘The Witch of Atlas’, o ‘The Cocktail Party’ [drama de Eliot] y ‘The Cenci’, y dejar a éste libertad para que formule su propia dialéctica del progreso” (32).

El sarcasmo de esta última cita es evidente, a la vez que nos devuelve a nuestro argumento central: la posición dudosa de Poe en el canon (o en la estima de Bloom) depende del valor de uso que queramos dar a este autor en la polémica entre Gran Tradición —para Bloom, el Romanticismo— y vanguardia o Modernismo. Un Poe entendido en los términos en que lo quieren reinterpretar y reivindicar los modernistas, aunque sea de un modo tan renuente como lo hace Eliot, forzosamente queda fuera de ese canon; por el contrario, un Poe al que podamos evaluar por su grado de participación en la ideología central del Romanticismo puede ser reintegrable, siquiera sea como autor marginal o menor, a ese canon y a esa tradición, como el propio Bloom hace, como hemos visto, cuando elogia el poema “Israfel”.

Más allá de toda esta batalla dialéctica, lo verdaderamente importante para nuestros propósitos es el marco teórico que los estudios de Bloom sobre el Romanticismo nos proporcionan para entender y reevaluar a Poe.

Así, en *The Visionary Company* (1961), Bloom enuncia una teoría general del mito de la Imaginación como motor de la obra de los principales poetas del Romanticismo inglés que será relevante para nuestro entendimiento de Poe. Con la muerte de Blake en 1827, afirma Bloom, moría también “la firme creencia en la autonomía de la imaginación del poeta” (Bloom 1963, xiii). Para Blake, el hombre

verdadero es “la imaginación, que vive para siempre”<sup>64</sup>. Bloom cita afirmaciones de parecido alcance debidas a Shelley y otros, hasta llegar, saliendo del marco temporal del Romanticismo histórico, a Wallace Stevens. Y concluye:

El mundo de la realidad, confrontado primero por Blake. Coleridge y Wordsworth, y por Shelley, Byron y Keats después de aquellos, no deparaba concepciones existentes completamente aceptables para la imaginación, y suponía una incitación a un enaltecimiento de la conciencia tan intenso que un verdadero conocimiento de la realidad inevitablemente buscaba para sí mismo la sanción de la imaginación.<sup>65</sup> (ibid., xiv)

La forma externa, afirma Bloom, de esta visión enaltecida fue la Revolución. Y el fracaso de ésta estuvo acompañado, a nivel individual, de toda una matizada variedad de fracasos del poeta ante esa realidad presente (“actuality”) que se negaba a hacerse transparente ante las miradas que pretendían trascenderla. Blake, como decíamos, murió en esa fe, pero los otros poetas románticos experimentaron diversas formas de abandono de la misma; aunque todos, también, enunciaron los elementos principales del mito resultante —el del poeta como héroe en pos del logro visionario— en sus grandes obras.

---

<sup>64</sup> Carta a George Cumberland, 12 de abril de 1827. Cit. en Bloom 1963, xiii.

<sup>65</sup> “The world of actuality, faced first by Blake, Coleridge, and Wordsworth, and by Shelley, Byron and Keats after them, afforded no existing preconceptions fully acceptable to the imagination, and presented a provocation for a heightening of consciousness so intense that a true awareness of reality inevitably sought for itself the identifying sanction of imagination” (Bloom 1963, xiv).

En el ámbito estudiado por Bloom, por tanto, la palabra “fracaso” no debe entenderse en el mismo sentido en el que la hemos venido aplicando a Poe. Todos los grandes románticos enunciaron el mito en alguna fase de sus vidas en la que podían ofrecerle su máxima adhesión, y el resultado son sus grandes poemas o ciclos mitopoéticos. Poe, por el contrario, aspiró a enunciarlo —en “Tamerlane” primero, luego en “Al Aaraaf”— pero apenas si logró esbozar un mundo poético en el que la visión imaginativa frecuentemente aparecía lastrada por una imperfecta delimitación de su campo frente al de la (auto)biografía o la ciencia, por un lado; o por la inadecuación de la tentativa a las condiciones socioeconómicas e históricas que conoció el autor; o, quizá, a decir de algunos de sus detractores, por las limitaciones de su talento. De ahí que lo que vino después no suponga, como en los poemas finales de Coleridge o Wordsworth, una razonada renuncia a las aspiraciones iniciales, sino que es, más bien, un cambio de estrategia en busca de otras maneras de abarcar la realidad o de una versión matizada o mediada del mito de partida.

El modelo determinante y explícito de “Tamerlane”, la primera tentativa romántica de Poe, fue, recuérdese, Byron. Y no extraña constatar, en Bloom, que la imaginación de este poeta fue “la más social de las imaginaciones románticas, y por tanto la menos romántica” (xv). El “prometeísmo vacilante” de los cantos III y IV de *Childe Harold*, afirma Bloom, llega a ser el vehículo de un mito, y este mito se refiere a la condición del hombre en la Europa de Metternich (254). Pero a esa encarnación triunfal del héroe byroniano, que tanta repercusión tuvo en Europa y América, y cuyo eco resuena incluso en el egotismo exaltado del Tamerlán de Poe, siguió el reconocimiento explícito, en *Don Juan*, de que las condiciones imaginativas en que el nuevo héroe ha sido concebido son otras:

Imagination droops her pinion,  
And the sad truth which hovers o'er my desk  
Turns what was once romantic to burlesque.<sup>66</sup>

El característico cinismo byroniano no se parece, desde luego, al variado teatro de máscaras que pondrá en pie su discípulo americano para encauzar su visión del mundo. Pero es evidente que confronta a sus lectores —Poe entre ellos— con la otra cara del gran mito literario de su tiempo. En su segunda tentativa Poe, significativamente, no tomó como modelo a Shelley, que podía ser el poeta con quien, después de Byron, el norteamericano presenta más afinidades, sino a un poeta menor, el exótico, decorativo y orientalizante Thomas Moore. El prematuro desencanto al que podía inducir una asimilación temprana del cinismo byroniano pudo tener su parte de responsabilidad en esta elección, así como en la hostilidad de Poe hacia la otra alternativa, la que ofrecía la poesía meditativa y realista de Wordsworth y Coleridge. Poe, discípulo explícito de este último en lo que respecta a ciertas concepciones teóricas, nunca pudo superar la aversión byroniana hacia los logros poéticos concretos de los “lakistas”.

Es significativo que, en una visión del Romanticismo tan ambiciosa, y de tan amplio enfoque, como la que ofrece *The Visionary Company*, no se mencione ni una sola vez a Poe, siquiera sea por contraste o como ejemplo negativo, y sí se incluya un capítulo final en el que se habla de poetas cuya posición respecto al Romanticismo bien podría equipararse en algunos aspectos a la del poeta norteamericano: nos referimos a Thomas Love Beddoes, John Clare, George Darley, Thomas Hood, Hartley Coleridge y

---

<sup>66</sup> Cit. en Bloom 1963, 279. “La imaginación deja caer su ala / y la triste verdad que alza el vuelo sobre mi mesa / convierte lo que fue romántico en burlesco”.

Thomas Wade, todos ellos surgidos en “las dos décadas entre la muerte de Keats, Shelley y Byron y la plena emergencia de los poetas victorianos representativos” (459); es decir, en el mismo intervalo temporal en el que se alumbran los poemas más característicamente “románticos” de Poe. Todos estos poetas “escribieron poemas que son logros genuinos y firmes de lo que empezaba a ser un estilo de época” (*ibid.*). Se refiere Bloom al más limitado y breve vuelo de la Imaginación romántica que se aprecia, como veíamos, en poetas como Tennyson, el contemporáneo de Poe con el que éste admite más fructífero parangón, y del que Bloom afirmará, en *The Ringers in the Tower* (1971), que halló en sí mismo “una imaginación fieramente autónoma enfrentada a una época que ni desafiaba ni repelía esa imaginación, pero que tampoco le proporcionaba un campo apropiado en el que funcionar” (Bloom 1971, 149). Refiriéndose a *In Memoriam*, la intensa elegía que el poeta inglés dedicó a su amigo Arthur Hallam, Bloom incluso encuentra ocasión para esbozar una irónica comparación con Poe: “La muerte de un hombre bello sacude nuestro sentido social como un tema menos apropiado a la poesía que el ubicuo tema de Poe, pero que es, por supuesto, mucho más tradicional que la preferencia de Poe por los cadáveres” (*ibid.*), lo que es una transparente alusión a la afirmación del poeta norteamericano, contenida en “The Philosophy of Composition”, de que “la muerte de una mujer bella es, sin lugar a dudas, el asunto más poético del mundo”.

Es significativo que este inesperado engarce de Poe en el marco teórico de Bloom tenga lugar en *The Ringers in the Tower* (1971), un conjunto de ensayos que, sin contradecir las tesis básicas del libro de 1961, es capaz de articularlos en un esquema funcional más flexible y abarcador. En este libro, en efecto, la tarea del poeta sigue siendo la de un arúspice o adivino, es decir, el arte de la adivinación (“divination”; Bloom 1971, 6), que es otro nombre de la visión

imaginativa; sólo que —especifica Bloom ahora— “el auto-reconocimiento o aprensión del Carácter [o personaje, “Character”] Poético dentro de uno” es también “un tipo de adivinación, porque este yo nos sale al encuentro desde el futuro, y nunca en el instante presente”(7). Bloom diagnostica que el Romanticismo inglés es básicamente un renacimiento del *romance* —en el significado propio que tiene esta palabra en inglés<sup>67</sup>—, en el sentido de una internalización del mismo, y muy especialmente del tipo de *romance* que responde a un esquema de búsqueda (“quest”) (15). El poeta —continúa Bloom—:

asume los patrones del romance de búsqueda y los traslada a su propia vida imaginativa, de modo que el ritmo completo de la búsqueda se oye de nuevo en el movimiento del propio poeta de poema en poema.<sup>68</sup>

Al delimitar y precisar de este modo el sentido y alcance de la pesquisa imaginativa, Bloom no sólo inserta el Romanticismo —el inglés, se entiende, diferenciado del europeo en general— en una tradición más amplia cuyos orígenes se remontan a la poesía homérica, y cuyos logros más reconocibles y memorables, en el

---

<sup>67</sup> Véase la primera acepción de “romance” en el diccionario Webster’s (1989): “A narrative depicting heroic or marvellous achievements, colourful events or scenes, chivalrous devotion, unusual or even supernatural experiences, or other matters of a kind to appeal to the imagination”. [“Narración que describe hazañas heroicas o maravillosas, acontecimientos o escenas pintorescas, entrega caballeresca, experiencias extrañas o incluso sobrenaturales y otros asuntos que atañen a la imaginación”].

<sup>68</sup> Bloom 1971, 15: “The poet takes the patterns of quest-romance and transposes them into his own imaginative life, so that the entire rhythm of the quest is heard again in the movement of the poet himself from poem to poem”.



ámbito inglés, son los de la gran poesía renacentista y barroca en esa lengua (“Spenser, Shakespeare, Milton”; *ibid.*), sino que proporciona un esquema según el cual podemos reconocer otras tentativas imaginativas de la misma naturaleza más allá del Romanticismo propiamente dicho, como las que efectuaron los poetas victorianos o, ya en el siglo XX, poetas de designios imaginativos tan variopintos como Yeats, Crane o Stevens.

Ya hemos mencionado cómo, fugazmente, Bloom reconoce en Poe algún modesto logro en ese sentido: en concreto, el poema “Israfel”. Pero la aplicación plena de este fructífero esquema a la totalidad de la obra de Poe corresponderá a otros estudiosos más desprejuiciados respecto a la valía de la obra del poeta norteamericano. Es el caso de George Monteiro que, en un breve artículo publicado apenas un año después de la aparición de *The Ringers in the Tower*, aplica las tesis central de este libro a la obra de Poe; en concreto, al momento crucial en el que éste antepone a su parcialmente fallido intento de *quest-romance*, “Al Aaraaf”, la lúcida reflexión sobre el mismo que constituye “Sonnet—To Science”.

Este soneto, como había dicho ya Edward Davidson en 1957, es “una más en la larga línea de quejas románticas contra los estragos que la ‘ciencia’ ha causado al dar muerte a los mitos que alguna vez significaron tanto para los poetas”<sup>69</sup>. Pero es algo más. Siguiendo el esquema propuesto por Bloom, en este soneto Poe se postula a sí mismo como poeta-héroe de un *quest-romance* abocado al fracaso, pero no menos heroico que el emprendido por los héroes mitológicos mencionados en el propio soneto: Ícaro y Prometeo. El dios que castigará la osadía de su empeño —la pretensión de alcanzar la visión imaginativa plena que se intenta en “Al Aaraaf”— será la ciencia experimental de su tiempo, que lastrará el poema con la carga factual proporcionada por la astronomía

---

<sup>69</sup> Davidson 1957, 14. Cit. en Monteiro 1972.

empírica y —adelantamos nosotros— incluso con la engorrosas precisiones de la Historia, una y otras enfrentadas al libérrimo uso que Poe hace de todas ellas para dar concreción a su visión de un mundo que ocuparía un lugar intermedio en la escala imaginativa que va desde las servidumbres terrenales a un cielo consagrado a la pura belleza desligada de toda pasión.

No es que Poe, precisa Monteiro, tuviera esta lúcida conciencia de su posición al respecto desde el momento mismo en que escribió su poema largo de 1829 y el correspondiente soneto introductorio. La adquisición de esa conciencia será más bien un hecho gradual. Paradójicamente, también, en la medida en que en el soneto se advierte una actitud “más desafiante” que en otros poemas juveniles poeanos, la derrota reconocida por el poeta se resuelve en un acto de afirmación conducente a “un realismo más firme”. El soneto, concluye Monteiro, ofrece un cumplido ejemplo “del poema romántico que revela el poder potencialmente visionario del poeta incluso cuando éste lamenta que, para él al menos, la poesía ya no es posible”. Lo que iguala el alcance del mismo al de otros significativos textos que, al poetizar un posible fracaso de la Imaginación, constituyen otras tantas paradójicas victorias de la poesía misma: “Dejection — An Ode” de Coleridge, “Ode to the West Wind” de Shelley e “Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood” de Wordsworth.

Aunque posterior cronológicamente a las síntesis interpretativas propuestas por autores como los ya mencionados Davidson, Wilbur y Hoffman, hemos querido adelantar el esquema de Bloom por parecernos que, por su carácter general y por no estar específicamente enfocado a explicar la obra de Poe, ofrece un marco amplio en el que dar cabida a esas otras interpretaciones más particularizadas.

De ellas, la de Davidson se nos presenta como la más ambiciosa. Su libro *Poe. A Critical Study* (1957) se define como “una indagación

filosófica sobre la mente y escritos de Edgar Allan Poe” (Davidson 1957, v). Lo que no deja de ser una valiente declaración de principios, teniendo en cuenta que, por esas fechas, el debate en torno a Poe se reducía a la discusión de pormenores filológicos, cuando no meramente biográficos, y quienes se habían referido a Poe desde perspectivas más abiertas —notoriamente, Eliot y otros poetas y ensayistas modernistas—, normalmente habían terminado por condenarlo al limbo de los autores “menores”.

Davidson, por el contrario, no duda de la grandeza y seriedad del empeño poeano: “Desde su tempranísimo poema ‘Tamerlane’ hasta su última expresión importante en *Eureka*, Poe intentó a su modo ser un escritor filosófico” (*ibid.*). Lo que no quiere decir, entendemos, que Poe pretendiera en ningún momento —con la excepción, quizá, de *Eureka*— emular explícitamente la labor de los filósofos sistemáticos, sino que su obra se sustenta en unas líneas de fuerza cuyo contenido y significado son claramente filosóficos, y que Davidson se propondrá explicar a partir de las teorías “críticas y metafísicas” de Coleridge; es decir, a partir de “las investigaciones básicas que Coleridge hizo sobre qué era la conciencia romántica y qué hacía la imaginación cuando creaba poemas u otras obras de arte” (vi). Pero, puesto que Poe escribió en un medio y condiciones notoriamente distintos a los que conocieron los románticos ingleses, el sentido final y logros de su trabajo también habrían de ser distintos; lo que sitúa el estudio de Davidson, como otros que hemos considerado, en la tesitura de medir ese grado de discrepancia, o considerar las estrategias que Poe puso en práctica para alcanzar su propia voz a partir de modelos externos no fácilmente asumibles.

Al enunciar los pasos que piensa seguir en su estudio, Davidson explicita también cuál es su visión general del desarrollo de la obra de Poe: hay una primera etapa puramente poética, que alcanza hasta la publicación de su tercera colección de poemas en 1831, y

en la que quedan enunciados algunos de los postulados más relevantes de la teoría estética —y, por extensión, la concepción del mundo— de Poe; sigue una etapa en la que Poe, aun cultivando esporádicamente la poesía, expresará sus ideas e intuiciones básicamente a través de sus relatos —divididos por Davidson en dos etapas: primeros y maduros—; para terminar con la consideración del “poema filosófico en prosa” *Eureka*, “resumen y clímax de todo lo anterior” (vii).

En este esquema, como vemos, se acepta también implícitamente un hecho al que ya nos hemos venido refiriendo como corolario de otras consideraciones panorámicas de la obra de Poe: el que, hacia 1831, éste renuncia a continuar escribiendo en la estela de sus maestros románticos, y es en su producción en prosa, tanto crítica como narrativa, donde mejor expresión encuentra esta nueva actitud, que culminará con la síntesis de todas sus intuiciones que encontramos en sus escritos finales, de 1845 en adelante. Lo que, naturalmente, implica postular que, como señala Davidson, Poe supuso “una ‘crisis’ en la imaginación romántica y simbólica” (ix).

El estudio de Davidson se inicia, como decíamos, con una consideración detallada de la poesía de Poe en el periodo 1827-1831. El veredicto que merece es tajante: la poesía de Poe, en tanto que tentativa romántica, fue un “fracaso”; y lo fue por los motivos que señaló Baudelaire: “por el incivilizado barbarismo de una América que no tenía sitio para los poetas y la poesía” (2). De esta poesía fallida, no obstante, surgió “una teoría y un conjunto de ideas que iban a conformar el resto de la carrera de Poe, ya fuera en poesía, relato breve, novela o filosofía no sistemática” (*ibid.*).

Ya hemos considerado la naturaleza de este fracaso, a la vez que la presencia de algunas de estas ideas, en “*Tamerlane*”, y cómo en este poema autobiográfico no llega a darse el necesario ajuste o compromiso final entre el mundo y el ego en el que se resuelven,

por ejemplo, los poemas autobiográficos de Wordsworth. “Tamerlane” se queda en mera exaltación desmedida del ego, sin vuelta a la realidad. Este endiosamiento del poeta conduce, lógicamente, al designio de “Al Aaraaf”, “afirmación de que la visión poética es capaz de re-crear lo que la ciencia y la búsqueda humana de la causalidad han destruido” (15).

Resulta lúcida esta imbricación que Davidson aprecia entre los dos poemas largos de Poe: el segundo no sería tanto un cambio de dirección y de modelos respecto al primero, como una consecuencia natural de éste: al exaltado ego que se reafirma en “Tamerlane” corresponde un universo a su medida como el diseñado en “Al Aaraaf”. Este poema es también una reafirmación de la fe de Poe en la Imaginación concebida en términos románticos: la capacidad divina (“godlike”) que el hombre tiene de “elevarse” mediante una fuerza que “si no es capaz de devolverlo corporalmente a los ámbitos de la serenidad y el conocimiento puros, puede impulsar la inteligencia perceptiva o alma hacia fuera y hacia arriba, a las regiones de la intemporalidad y la abstracción” (20).

La muerte, concluye Davidson, es, para Poe, “el merecido castigo del que el hombre se hace acreedor al perturbar de alguna manera la música, la armonía de las cosas” (24). Y es también, como se verá en la teoría del regreso de todas las cosas a su origen indiviso que Poe propondrá en *Eureka*, el único camino que tiene el hombre de reintegrarse a esa idealidad inerte, de cuya plasmación poética tanto el poeta como el lector son meros espectadores “cómodamente fuera de este panorama escénico de muerte-en-vida” (31).

El volumen de 1831, avanza Davidson, va algo más allá de esta paralizante dualidad: propone caminos concretos por los que la imaginación poética puede alcanzar a expresar esa idealidad, a la que se le concede categoría de realidad existente. Poemas como “Israfel”, en el que ya sabemos que incluso Bloom apreció una

genuina aprehensión, por parte de su autor, de la condición del poeta inmerso en su aspiración imaginativa, testimonian el intento de Poe de afirmar su creencia de que “la poesía es un camino hacia la comprensión a la vez distinto y superior a la ciencia racional, la lógica, la religión o cualesquiera otros procesos humanos de aprendizaje” (36).

Esto es todo lo que la poesía de Poe logró alcanzar hasta 1831; y lo que habría convertido a Poe, de haberse quedado ahí, en un simple “poeta menor del siglo XIX” (39). Davidson diagnostica que Poe pudo ser consciente de algunos de los callejones sin salida a los que lo había conducido su obra poética inicial. El primero fue la percepción de que sus poemas, desde “Tamerlane” hasta los de 1831, eran *sobre* determinados asuntos, ya fueran éstos, como en el primer caso, la situación anímica del poeta o, como sucedía en muchos de los de su tercer libro, la vida más allá de la tumba; pero en todos ellos el asunto nominal o “aparente” de los poemas quedaba oculto o “dramatizado en una mascarada que ocultaba el verdadero significado bajo el aparente” (41).

La segunda de las aporías de las que fue consciente el joven poeta en trance de abandonar la poesía hacia 1831 fue que muchos de los poemas escritos hasta entonces trataban precisamente sobre la naturaleza de la poesía, y parecían invitar a la formulación de una teoría de la misma. En este hecho hay que situar en el origen de la conversión del poeta en crítico y teórico literario.

Poe no logró articular satisfactoriamente las dualidades planteadas en su inicial obra poética; y, si acaso, lo que legó a la posteridad fue su conciencia de esas cuestiones. La conclusión de Davidson es desalentadora: por muy ambiciosas que fueran éstas, y aun siendo el fundamento de la conciencia crítica y estética de varias generaciones posteriores de escritores en todo el mundo, la posición de Poe a lo largo de su vida no fue mucho más allá de la simple ecuación formulada en “Tamerlane” y “Al Aaraaf”: “su obra

última y más madura, *Eureka*, era simplemente otra versión de esa trama del ‘yo’ perceptivo: si el universo existiera como designio unitario, entonces el yo también existe como una entidad orgánica total”. Pero quizá las preguntas suscitadas a partir de tan magra ecuación valgan por muchos de los intentos que otros poetas han hecho por superarla.

También Richard Wilbur, poeta y brillante intérprete de la obra de Poe, considera que la obra narrativa de su compatriota es la continuación, por otros medios, del designio imaginativo al que responde su poesía juvenil. También para él la obra de Poe en su conjunto es una “deliberada y a menudo brillante alegoría” (Regan 1967, 99), a pesar de incluir, como ya registraba Davidson, “elusivas referencias a sí mismo y a su historia personal” (*ibid.*), algunas en clave, pero fácilmente descifrables, tales como el hecho de asignar al protagonista del relato “William Wilson” su propia fecha de nacimiento. Sobre alguna otra de esas alusiones cifradas a sí mismo, especialmente en *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, volveremos más adelante. Baste decir ahora que ese autobiografismo codificado continúa o amplifica el exaltado egotismo de raigambre byroniana articulado en “Tamerlane”, y es un nuevo ejemplo del uso que Poe hace de sus viejos asuntos románticos después de haber renunciado a articularlos en su molde genérico más característico, que era el poema extenso. Sabemos ya, por Davidson, cuál fue el fruto inmediato de esa exaltación del yo que encuentra su expresión en “Tamerlane”: un segundo poema, “Al Aaraaf” que daba cuenta de una visión del mundo adecuada a esa proyección desmesurada. También Wilbur considera que, para Poe, Dios es un poeta —o al revés, el poeta es Dios—; y el Universo, por tanto, es un poema; y, consiguientemente, la reacción o respuesta adecuada a ese Universo es de naturaleza estética (101). Pero el mundo factual y realmente existente, el que conocemos, aquel al que pertenecen Angelo y Ianthe, los protagonistas

humanos de “Al Aaraaf”, se ha apartado de Dios “al exaltar la razón científica por encima de la intuición poética” (*ibid.*). El propio Poe, en la solución de compromiso que representan sus cuentos respecto al mito esencial de la Imaginación, utiliza un método afín al científico: si para él, como para otros románticos, la imaginación se identifica con los sueños, lo que lo diferenciará de esos otros románticos es precisamente “la literalidad de esa identificación” y “la precisión clínica con la que observa los fenómenos de los sueños” (102), de modo que “las escenas y situaciones de los cuentos de Poe son siempre representaciones concretas de estados de la mente” (103). Lo que ofrece un atisbo, añadimos nosotros, de cómo la visión imaginativa global y sintética propia del designio romántico se resuelve, en Poe, en un repertorio de símbolos no necesariamente articulados en una visión general y a veces incluso desligados de toda referencia concreta; es decir, en el método característico de la poesía simbolista posterior.

Pero no nos adelantemos. A lo que apunta Wilbur es a la estrategia que el Poe post-romántico —llamemos así al autor que, con su poemario de 1831, pone fin a sus tentativas de emular a los maestros de la generación anterior— sigue para resolver su “guerra con la realidad física mundana” y “separar su alma de las cosas terrenales y recobrar su perdido poder imaginativo” (101-102). Estrategia que se resuelve en la creación de algunos “patrones narrativos” (100) característicos, tales como “la espiral o vórtice”, que representa “la pérdida de conciencia y el descenso del poeta al sueño” (*ibid.*), es decir, al estado en que es posible la visión imaginativa.

Aunque el propio Wilbur, al comienzo de la conferencia de 1959 en la que desgrana estas ideas, nos previene contra el “actual hábito crítico de encontrar símbolos en todo”, lo cierto es que la obra de Poe se presta como pocas a esta clase de pesquisa. Ya vimos cómo el propio autor nos proporciona alguna clave cuando,



por ejemplo, identifica la casa del protagonista de “The Assignation” con “a bower of dreams”, el espacio rústico propicio a la ensoñación. Ese espacio cerrado o circunscrito representa, para Wilbur, “el apartamento de la conciencia... el aislamiento del alma poética en trance visionario o de ensueño” (104). Las mansiones en las que transcurren los cuentos de Poe no son más que una clase especial de esos espacios circunscritos, y cada uno de los detalles de esas mansiones no son más que otros símbolos secundarios que aluden a otras tantas características del “estado hipnagógico”, que es “la condición visionaria *par excellence*” (108), que el propio Poe sitúa “en esos meros puntos del tiempo donde los confines del mundo de la vigilia se funden con los del mundo de los sueños”<sup>70</sup>.

El análisis de Wilbur se nos antoja a ratos demasiado mecánico, y en contradicción con la idea que el propio Poe tenía de la alegoría, que había de transcurrir en un plano de indeterminación y sugerencia<sup>71</sup>, y no consistir en la mera correspondencia unívoca y maquinal entre dos sistemas de elementos. Lo relevante de su razonamiento es que relaciona el mundo de los relatos del Poe posterior a 1831 con las visiones poéticas intentadas con anterioridad. El mundo de los sueños simbolizado por los espacios circunscritos de los relatos no es otro que el no-lugar “fuera del ESPACIO — fuera del TIEMPO” (“Out of SPACE — out of TIME”)

---

<sup>70</sup> “[A]t those mere points of time where the confines of the waking world blend with those of the world of dreams”. En “Marginalia — Part V”. Poe 1902, XVI, 88.

<sup>71</sup> Para Poe, la alegoría solo era aceptable “donde el significado sugerido circula por el obvio a modo de una corriente *muy* profunda, para no interferir nunca con la superior contra nuestro deseo, y no mostrarse más que cuando es llamado a la superficie” (“[W]here the suggested meaning runs through the obvious one in a *very* profound undercurrent, so as never to interfere with the upper one without our own volition, so as never to show itself unless called to the surface”; Poe 1902, XIII, 148. Cit. por María Nadal en Rigal Aragón & González Moreno 2010).

descrito en el poema tardío titulado precisamente “Dream-Land”, de 1844, pero es también el mundo extraterrestre de “Al Aaraaf”, vedado a quienes, como Angelo y Ianthe, prestan oído todavía a sus corazones. Y es a ese mundo, nos dice Wilbur, al que huyen los personajes de Poe cuando, en una poco frecuente finta liberadora, consiguen escapar de esos mismos espacios circunscritos cuando éstos simbolizan, no la posibilidad de la visión imaginativa, sino su fracaso, como ocurre en “The Masque of Red Death” y “The System of Dr. Tarr and Prof. Fether” (117-119). En uno de esos cuentos en los que el espacio del sueño se ha convertido en un incoherente espacio de pesadilla, el titulado “Hop-Frog” —que, significativamente, en la versión cinematográfica de “The Masque of Red Death” debida a Roger Corman, de 1964, se integra sin dificultad en la trama de ese otro cuento, que le sirve de marco—, los atribulados y maltratados protagonistas, un bufón deforme y una bailarina enana, después de perpetrar su horrenda venganza contra el príncipe artífice y responsable de ese distorsionado mundo de pesadilla, emprenden una huida ascensional trepando por la cuerda que sostiene una lámpara; una cuerda cuyo extremo, nos dice Wilbur, “no se detiene en el techo: atraviesa el techo y el tejado y llega al cielo” (116); a un cielo, entendemos, donde se ubica el planeta errante que representa el primer estadio en el logro de la visión imaginativa, el ubicuo Al Aaraaf del poema de 1829.

## **2.5 CAMBIO DE TENDENCIA: LA HORA DE LOS ICONOCLASTAS**

Aunque por su alcance e intenciones, así como por su designio interpretativo, el libro de Daniel Hoffman *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe* de 1972 podría incluirse en el apartado precedente, basta con

considerar el tono de sus primeras líneas para constatar que estamos en un momento distinto de la historia cultural del siglo XX. Con desparpajo y humor característicos, el autor resume en un párrafo la ya imponente tradición crítica a la que su estudio reticentemente aspira a sumarse: “¡Vaya, otro libro sobre Poe! ¿Quién lo necesita? ¿No tenemos ya un libro llamado *Poe: A Critical Study* [en alusión al de Davidson]? ¿Y otro titulado *Edgar Allan Poe as Literary Critic* [en alusión a un libro de Edd Winfield Parks de 1964]? Sí, y *Poe the Detective*, y *The French Face of Edgar Poe*, and *Poe’s Literary Battles...*” (en alusión, respectivamente, a otros tantos títulos de John Walsh (1968), Arthur Hobson Quinn (1957) y Sidney P. Moss (1963) (Hoffman 1998, ix). A diferencia de Eliot, que, como vimos, fingió ignorar la tradición de estudios poeanos al articular su sorprendente requisitoria de 1949, Hoffman se declara incluso un tanto abrumado ante el volumen del corpus crítico al que se enfrenta.

Como declara en el prefacio del que hemos extraído las líneas anteriores, su propósito va más allá de explorar un aspecto particular de la obra de Poe; lo que le llama la atención, entre otras cosas, es “la extraña trama de coherencia entre los poemas y los relatos” (xi); lo que sugiere que, si bien estamos ante un nuevo estudio sintético en la línea del de Davidson —a quien Hoffman sigue muy de cerca en muchos puntos de su razonamiento—, en éste va a primar la consideración del carácter unitario de la obra del autor estudiado, en la cual la poesía, aunque circunscrita al breve ciclo juvenil que delimitó Davidson, es un elemento primordial que arroja luz sobre el resto, y viceversa. Y en esa consideración de la poesía como clave del conjunto, llaman la atención las continuas y numerosas alusiones a los dos poemas objetos de nuestro estudio: “*Tamerlane*” y “*Al Aaraaf*”. Si la obra poética de Edgar Allan Poe arroja alguna luz sobre el significado del conjunto, los dos poemas largos son esenciales para entender el designio e

intenciones —y también los fracasos— de esa obra poética. Y eso a pesar de que “Tamerlane”, para Hoffman, es un poema que nadie leería sin estar obligado a hacerlo por motivos académicos (30); lo que no es óbice para que el crítico, más allá de su bienhumorada pose antiacadémica, le dedique a este poema extenso una atención desacostumbrada entre los estudiosos de Poe, y más entre los coetáneos del propio Hoffman.

En la línea de Davidson y Wilbur, Hoffman constata la relación de “Tamerlane” con el Romanticismo británico y europeo y lo interpreta como una enunciación del tema del tiempo en cuanto destructor de la capacidad visionaria de la juventud (*ibid.*). Pero “Tamerlane” es algo más: si tiene algún valor, insiste, “es por lo que sugiere respecto a las lecturas del joven Poe y por demostrar sus limitaciones” (*ibid.*). Porque Poe, dice Hoffman, “como cualquier muchacho que se educa a sí mismo para ser poeta, tuvo un par de arranques en falso” (31). Que “Tamerlane” y “Al Aaraaf” lo sean, nadie lo duda; pero lo sorprendente es que esos “arranques en falso”, y muy especialmente el segundo de ellos, sean referencias ineludibles a la hora de entender el resto de la obra de su autor.

Hoffman no sólo dedica a “Al Aaraaf” el espacio que requiere en una consideración cronológica de la obra de Poe, sino que lo cita repetidamente como referencia, fuente o fundamento de las numerosas alusiones de su autor —en textos como “The Colloquy of Monos and Una” y otros— a la sede de una humanidad en trance de purificación o emancipación de su realidad corporal y sensitiva y, por tanto, más cercana a las posibilidades teóricas de una imaginación no lastrada por esas dependencias corporales u otras amenazas. Es decir, el mito fallido enunciado en “Al Aaraaf” encontrará concreción en otras obras; pero para reconocer en ellas a qué se refiere el autor, no hay más remedio que recordar la imperfecta y temprana enunciación del mito en el poema de 1829.

En la caracterización de las aspiraciones últimas de la obra de Poe, y de su poesía en particular, así como en el enunciado de las causas del fracaso o del escaso recorrido de esta última, Hoffman sigue estrechamente, cuando no literalmente, a Davidson; con quien concuerda al concluir que son precisamente esas aspiraciones las que, al materializarse en un universo temático del que ha sido excluida prácticamente la totalidad de los asuntos “humanos” de los que tradicionalmente se ocupa la poesía, determinan ese fracaso. Hoffman, como Davidson, reconoce la afinidad entre “Al Aaraaf” y *Eureka*: ambas obras son intentos de construir una cosmogonía; así como la presencia de elementos de esa cosmogonía en toda la obra de Poe, que constituiría un ciclo cerrado: termina donde empieza; o, mejor dicho, alcanza a concretar en sus obras finales lo que imperfectamente había llegado a entrever en las primeras.

En el camino, Poe ha recorrido un abanico temático que, tal como expone Hoffman a sus lectores de los años 70, lo define netamente como un autor moderno y relevante para esos lectores. Sus viajes “en descenso” (“Going Down”) o de ascenso (“Sent Up”) o sobrenaturales (“Counterclockwise”: en dirección contraria a la de las manecillas del reloj) o más allá del Apocalipsis (“Beyond Apocalypse”)<sup>72</sup> lo convierten en padre de la moderna literatura fantástica; así como sus cuentos de raciocinio, sus relatos de locura criminal o los pertenecientes al ciclo que Hoffman —coincidente en esto con el agrupamiento que ya observamos en las apreciaciones de D. H. Lawrence— denomina “The Marriage Group” (“retablo matrimonial”), anticipan el florecimiento posterior de la literatura policiaca o cierta clase de literatura psicológica postfreudiana.

---

<sup>72</sup> Las cuatro expresiones entrecomilladas son títulos de otros tantos capítulos del libro de Hoffman.

Para la crítica de los setenta, Poe es un autor actual, que admite parangón incluso con los poetas del momento. Por ello, no es de extrañar que, en un artículo publicado el mismo año que el libro de Hoffman, Lewis Leary relacione a Poe con Vachel Lindsay (1879-1931) o Allen Ginsberg (1926-1997), y que incluso compare la elusividad de la dicción poética de “Al Aaraaf” con ciertos efectos salmódicos de la poesía *beat* contemporánea: “El efecto [de ciertos pasajes de “Al Aaraaf”] es el de la música enmudecida que sugiere sin revelar, no muy distinta del ronco salmodiar con el que en su día Vachel Lindsay atraía al público, o con el que Allen Ginsberg lo atrae hoy” (Leary 1972, 9); lo que no podemos dejar de relacionar con las virtudes histriónicas que, como citábamos en el capítulo anterior, eran un ingrediente esencial en las conferencias y recitales del propio Poe. Aunque tan significativa como esta equiparación de Poe con otros poetas norteamericanos cronológicamente más cercanos es la naturalidad con la que Leary da por sentado un esquema interpretativo que, como hemos visto, no es sino la decantación de todo un siglo de crítica: “Como Coleridge o T. S. Eliot” —afirma— “a menudo parece un teórico cuya poesía se escribe como demostración”. Más bien sabemos que el proceso es inverso: que la importante labor teórica de Poe sigue, y no precede, a las intuiciones ya presentes en sus poemas juveniles. Pero continuemos: “‘Tamerlane’ apunta a lo que él pensaba que podía ser la poesía. ‘Al Aaraaf’, dos años más tarde, delinea su territorio, y la breve introducción en prosa a los poemas de 1831 habla de ello por primera vez en detalle”. Destaquemos la palabra con la que Leary se refiere a ese territorio, “province”, por cuanto sugiere no sólo un ámbito teórico, sino una localización física: la realidad *material* del no-lugar delineado en el poema de 1829. “A los veintidós años” —continúa Leary, resumiendo las conclusiones de toda una tradición crítica anterior— “Poe conocía los contornos del hermoso ámbito que soñaba habitar. Durante los

años posteriores intentó a menudo describirlo, en reseñas, en poemas, en conferencias y en el largo poema final en prosa que llamó *Eureka*” (*ibid.*).

Tal era el veredicto de la crítica a inicios de los setenta; en el que no faltaba, por supuesto, la constatación de que ese designio partía de un fracaso o, como decía Hoffman, de un “arranque en falso”: “Poe no expresó claramente esos pensamientos en ‘Al Aaraaf’, en parte porque no controlaba bien el verso expositivo cuando se movía sin transición de un atisbo elusivamente expresado a otro, y en parte porque su asunto era la superioridad de la oscuridad sobre la clase de pensamiento al que estaban acostumbrados la mayoría de los hombres” (*ibid.*).

Pero en atención a esa mayoría, en el contexto iconoclasta de la cultura de los primeros setenta, aparece también, en relación a Poe, una consideración más particularizada de su aportación a esos géneros literarios “populares” de los que casi con unanimidad se le ha proclamado iniciador o precursor: no sólo del cuento de raciocinio policiaco, ya discutido por la crítica en relación a aspectos centrales del pensamiento poeano —en concreto, el papel de la razón en relación a la intuición o la Imaginación— sino, sobre todo, del hasta entonces poco estudiado género de la ficción científica o *science fiction*.

Que este renovado interés tenía un fundamento social y político parece claro, por ejemplo, en el planteamiento de la cuestión que hace Darko Suvin en un artículo de 1974 significativamente titulado “Radical Rhapsody and Romantic Recoil in the Age of Anticipation: A Chapter in the History of SF”. La ciencia-ficción, afirma este autor, “es históricamente parte y parcela de una ‘literatura inferior’ popular o sumergida que expresa las aspiraciones de grupos sociales reprimidos” (Suvin 1974, 256). Es, por tanto, comprensible que “sus más importantes irrupciones en la superficie cultural ocurran en periodos de súbita convulsión social”,

como el caracterizado por la ascensión burguesa y el desarrollo industrial que tiene su preludio en el Renacimiento y triunfa en la Europa de finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX. El nuevo género se articulará en una doble vertiente: se expresará, por un lado, como “rapsodia radical” —por ejemplo, en los escritos de significación revolucionaria del poeta Shelley— y, por otro, como “retroceso romántico” (“romantic recoil”), es decir, “internalización del sufrimiento” (*ibid.*) —como antes hablábamos, recuérdese, de internalización del relato de búsqueda o *quest romance*— y reacción contra la dura realidad. Poe pertenece, junto con Hawthorne y Mary Shelley, la autora de *Frankenstein*, a este segundo momento o segunda fase dialéctica en la aparición del nuevo género.

Poe conoció “una civilización que consideraba innecesario al artista, salvo como distracción en el tiempo de ocio de los estratos sociales inferiores” (265). Por tanto, “construyó un mundo de fantasía compensatorio que conectaba una exacerbada realidad interna directamente con el universo” (*ibid.*). Lo que no está tan lejos, digamos, de la desmesurada exaltación del yo, sin posterior regreso a la realidad, que Davidson y otros apreciaban en “Tamerlane”. Suvin añade, no obstante, que ese mundo de fantasía de Poe es “un negativo fotográfico de su medio” (*ibid.*), una expresión de una personalidad en desintegración, reflejo de los propios esfuerzos del autor por ganarse la vida como redactor de revistas en un medio hostil, con el que la comunicación frecuentemente se establecía a través de máscaras, mistificaciones, criptogramas (266) y otras estrategias de distorsión del lenguaje y de su inmediata comprensibilidad. A tales efectos, Suvin reinterpreta la imputación por la que Eliot describía la mentalidad de Poe como la de “un joven con talento antes de la pubertad”. Esa cualidad juvenil es la de su mundo de fantasía tal como fue percibido y reinterpretado, no sólo por los lectores del propio Poe, sino por sus continuadores (Wells, Bradbury y otros),



a quienes mejor se ajustaría la imputación, que es también una definición, entendemos, del rango intelectual de la que habrá de gozar el género, al menos en sus más conocidas y características manifestaciones.

En este contexto, “Al Aaraaf” se define, junto con los diálogos “Eiros and Charmion”, “The Power of Words” y los cuentos de viaje oceánico que culminan en *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, como una de las obras de Poe en las que el elemento de ciencia-ficción se usa solamente de forma marginal (267), por más que incluyan elementos estructuralmente relevantes para el nuevo género, tales como la fantasía apocalíptica —en concreto, el anuncio de la destrucción del planeta al paso de un cometa, en la segunda de las obras citadas— o el viaje simbólico con referencia a trasuntos de exploraciones reales de las que el público podía tener noticia, como es el caso de la relación de Pym con otras novelas populares sobre viajes a los polos.

Además de este grupo de obras de Poe en las que el elemento de ciencia-ficción existe marginalmente, Suvin señala otros dos: aquellas en las que este elemento se usa con propósito cómico o para subrayar un enunciado ideológico, que incluiría obras como “The Balloon Hoax” o “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall”, y las definidas como “especulaciones cosmológicas” (*ibid.*), anticipadas en los cuentos sobre hipnotismo o “mesmerismo” y llevadas a su mejor y más explícita expresión en *Eureka*. Sorprende que Suvin parezca no ver la relación clara entre este ensayo cosmológico y las intuiciones contenidas en “Al Aaraaf”, y más cuando el poema en prosa de 1848 es presentado como una especie de clave que explicaría la “sumamente herética y compleja red de analogías y equivalencias por la que en Poe la vida no termina con la muerte, la capacidad de sentir no se limita a la materia orgánica, la cosmogonía es análoga a la sensibilidad individual y a la

creatividad (véase ‘The Power of Words’) y el universo es el monólogo codificado de Dios” (267-268).

También de 1974 es el exhaustivo catálogo cronológico que David Ketterer hace del “elemento de SF [ciencia ficción] en la obra de Poe” (Ketterer 1974, 197). En ese catálogo nada se dice de “Tamerlane”, a pesar de que el uso arbitrario que en este poema se hace de la cronología y de la realidad histórica admite parangón con otras análogas libertades imaginativas y narrativas que, en la amplia consideración de este estudioso, aproximan otras obras de Poe al canon de la ficción científica: por ejemplo, el relato de 1845 “The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade” (“El cuento mil dos de Scheherazade”), “el primero de tres relatos grotescos sobre desubicación temporal, que demuestran que la engañosa situación del hombre puede atribuirse en parte a su limitada ubicación en el tiempo” (207). Basta examinar la exhaustiva consideración que Ketterer hace de este tipo de elementos en hasta ochenta y siete escritos de Poe para que nos preguntemos por el porqué de su llamativo silencio sobre el poema de 1827. Al tratar de “Al Aaraaf”, en cambio, Ketterer resalta también la discrepancia, que ya hemos comentado, entre Stovall y los Pettigrew a propósito de un detalle apocalíptico que no puede pasar desapercibido a ningún estudioso de la ficción científica en general: la posible destrucción de la tierra por la excesiva aproximación de otro astro. A pesar de tener en cuenta la refutación de este detalle concreto de la reputada interpretación que Stovall hace del poema de 1829, Ketterer anota como relevante la consideración del poema como alegoría de la idea poeana de que la Belleza no tiene nada que ver con la Pasión — representada por los infortunados amantes Angelo y Ianthe— ni con la Verdad científica, enemiga de la Imaginación, según se tematiza “Sonnet—To Science”. En los comentarios a las demás obras enumeradas en su relación, Ketterer no hará ninguna otra referencia a “Al Aaraaf”, ni siquiera cuando, al llegar a *Eureka* —que

considera “SF en el sentido más literal” (*ibid.*)—, el conflicto planteado entre ciencia e Imaginación en “Al Aaraaf” aparezca resuelto, puesto que Poe, para exponer su “cosmología intuitiva”, hace uso a discreción “del conocimiento científico de su época, en un modo que parece anticipar muchas teorías poste-riores” (*ibid.*).

Como ya vimos en el capítulo anterior a propósito de las mistificaciones de Poe, éstas comparten con los relatos de ciencia-ficción la presuposición en el público de “una serie de expectativas o incluso de convenciones” (Burgoyne 2001, § 5) en las que se basa la pretensión de credibilidad de la mistificación —como ocurre en “The Balloon Hoax”— o la verosimilitud del relato de ciencia-ficción propiamente dicho. En este último caso, la exigencia se limita a “la aceptación por parte del lector de la posibilidad del asunto tratado”, dándose por sentado que el episteme científico es “el modo definitivo y hegemónico de concebir la condición humana y el lugar de la humanidad en el universo”<sup>73</sup>. Lo que, en términos puramente literarios, se traduce en la declaración de principios que Poe hace en la nota que añade al final de “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall”, en la que apunta a la posible inverosimilitud del precedente más claro de su relato, el célebre falso reportaje sobre la detección de vida en la luna debido a la pluma de Richard Adams Locke y comúnmente conocido como “The Moon Hoax”. A pesar del hecho constatable, señala Poe, de que muchas personas fueron engañadas por ese texto, tal cosa no debería haber sucedido, puesto que el artículo en cuestión “carecía de de la fuerza que podría haberle sido proporcionada por una atención más escrupulosa a los hechos y a la analogía general”<sup>74</sup>. Es decir, en la crítica al género incipiente en el que se

---

<sup>73</sup> Carl Malmgren en *Worlds Apart: Narratology of Science Fiction*, p. 171. Cit. en Burgoyne 2001, § 7.

<sup>74</sup> Poe 1902, II, 103.

inserta su propio relato —no otra cosa es lo que hace en la mencionada nota—, Poe establece los principios por los que este género habrá de regirse en el futuro, que el estudioso del mismo Maurice J. Bennett, en un artículo de 1983, enuncia de este modo: “énfasis en los hechos tal como éstos son definidos y proporcionados por la ciencia empírica, aplicación analógica de estos hechos a la porción del universo que permanece desconocida y atención centrada en el mundo interestelar abierto al hombre por los logros de la moderna astronomía” (Bennet 1983, 137).

El estudio de Bennett es también relevante para nuestro objeto de investigación por insertar “The Unparalled Adventure of One Hans Pfaall” en “una tradición de especulación lunar” (así se dice en el título del artículo) por la que el satélite, “combinación de tierra y estrella”, en palabras de Plutarco, sería también, según esta misma fuente clásica, un lugar al que “ninguna persona impura o malvada puede tener acceso”, y donde “los buenos, que han sido conducidos allí tras su muerte, llevan una vida sencilla y tranquila, pero todavía no bendita o divina, hasta la segunda muerte”<sup>75</sup>. Aunque el artículo de Bennett no incluye ninguna referencia a “Al Aaraaf”, parece clara la inserción de la descripción que Poe hace de su estrella errante en esta tradición, a la que también pertenece su relato de ascensión lunar de 1835.

La importancia del elemento derivado de la “ciencia empírica” en los textos comentados obliga a considerar el origen y valor de ese elemento y la actitud general de Poe hacia el mismo. A esos propósitos se consagran, por ejemplo, los estudios del astrónomo italiano Alberto Cappi, que, tras plantearse la cuestión de si

---

<sup>75</sup> Plutarco, *On the Face Appearing on the Orb of the Moon* (“Sobre el rostro que aparece en el orbe de la luna”), en *Plutarch’s Miscellanies and Essays, Comprising All the Works Collected Under the Title of “Morals”*, ed. and rev. William W. Goodwin, 6th ed. (Boston: Little, Brown, 1898), 285. Cit. en Bennet 1983, 139.

“podemos encontrar algo científicamente relevante” (Cappi 1994, 177) en *Eureka*, determinan que Poe no sólo diseñó un “razonable modelo newtoniano del Universo”, sino que encontró la solución correcta de la llamada “paradoja de Olbers” y enunció “la primera aplicación moderna del principio cosmológico antrópico” (179) — volveremos sobre esta cuestiones en el capítulo IV—. Otros autores, como Dave Ross, han recopilado las frecuentes alusiones astronómicas presentes en la obra de Poe, entre ellas su recurso de identificar Al Aaraaf con la supernova detectada por Tycho Brahe en 1572, o la alusión, en “The Conversation of Eiros and Charmion”, de 1839, a la posibilidad de que la tierra fuese destruida por la mera aproximación de un cometa, en lo que Poe explota el recuerdo del reciente regreso del cometa Halley en 1835 (Ross 2000, s/p.). Respecto al primero de esos hechos, la identificación de la imaginaria estrella errante Al Aaraaf con la supernova de Tycho Brahe, el mejicano David Huerta, en su artículo “Aguas aéreas. La estrella de 1572” (2012), ha destacado la confluencia del poema de Poe con un descubrimiento astronómico que contribuyó decisivamente al descrédito del geocentrismo por poner en evidencia que el Cielo de las Estrellas Fijas, el de “los astros inmutables, inmóviles y eternos” (98) estaba sujeto también a cambios. La imagen poética asociada a esa estrella efímera no sólo inspirará “Al Aaraaf”, un poema que también Huerta considera “evanescente”, aunque poseedor de “bellezas innegables” y “aciertos de alta temperatura artística” (99), sino que tendrá eco en la obra de otros poetas posteriores, como el también mejicano Francisco Luis Bernárdez (1900-1978), que en su libro *El buque*, del año 1935, incluirá estos versos:

Pero, ¿qué significa  
esa estrella que aumenta de tamaño,  
ésa que multiplica

su resplandor extraño,  
 ésa que se parece a la de antaño?,

según Huerta alusivos también a la supernova de 1572; o el español Rafael Alberti, que en *Entre el clavel y la espada*, de 1941, escribió:

Asombro de la estrella ante el destello  
 de su cardada lumbré en alborozo.

También el profesor español José Ángel García Landa valora el rigor de algunas de las propuestas científicas contenidas en *Eureka*, entre ellas la prefiguración de la teoría del Big Bang y de su necesario complemento, el Big Crunch o contracción del universo y subsiguiente retorno de todas las partículas a su origen. Y concluye que Poe “es original al intentar conciliar el mito creacionista cristiano y la ciencia física, explicando cómo a partir de la naturaleza misma de las partículas elementales y de las fuerzas físicas, es posible una creación a partir de la nada” (García Landa 2012, s/p.). Noción que, concluye García Landa, ha sido ajena a la ciencia positivista hasta la llegada de la física cuántica<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> El auge de actividades, publicaciones, mesas redondas, etc., en España con motivo del bicentenario del nacimiento de Poe en 2009 ha merecido una detallada reseña por parte del estudioso Christopher Rollason en *The European English Messenger*, vol. 19.2, otoño de 2010, a la que remitimos al lector. Este renacimiento del interés por Poe y los estudios poeánicos en España venía precedido por una notable actividad investigadora en torno a este autor, que se ha traducido en un número creciente de tesis doctorales, entre las que podemos citar, por su carácter pionero, la de Francisco Javier Castillo Martín, *Aspectos estilísticos en la obra narrativa de E. A. Poe* (Universidad de La Laguna, 2008).

## 2.6 LA HORA DE LA DUDA: POE EN EL DEBATE POSTESTRUCTURALISTA

La discusión de la validez de los contenidos científicos como fundamento de las pretensiones de verdad de textos como *Eureka* e incluso de un número considerable de obras de ficción de Poe —incluidos algunos poemas, desde “Al Aaraaf” hasta el tardío “Ulalume”— va aparejada, como suele ser frecuente en los estudios sobre este autor, a la consideración de la idea contraria: la que sugeriría que esos conocimientos científicos, en Poe, no tienen como objeto garantizar las premisas de verdad o verosimilitud de sus escritos, sino, por el contrario, apuntan más bien al descrédito del conocimiento científico, en relación al orden superior que supondría la Belleza, sólo accesible a una Imaginación no lastrada por la Pasión o la Ciencia positivista de la época. Esta propuesta va unida a la idea, más general, de que una parte considerable del corpus poeana pudiera estar constituida por mistificaciones; o que, en la numerosa nómina de narradores intradieгéticos que engañan abiertamente al lector o incluso a sí

➤ 1991), la de la prolífica investigadora poeana Margarita Rigal Aragón, *Aspectos temáticos y estructurales recurrentes en la narrativa breve de Edgar Allan Poe* (Universidad de Castilla-La Mancha, 1998) y la de Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, *La influencia de la narrativa breve fantástica de Edgar A. Poe en el cuento fantástico español del siglo XIX* (Universidad de Valladolid, 1999). Con motivo del centenario del nacimiento del autor, la reciente actividad investigadora española en torno a Poe se ha concretado en dos libros recopilatorios, ambos publicados en 2010: *Edgar Allan Poe (1809-1849): Doscientos años después*, coordinado por Margarita Rigal Aragón y Beatriz González Moreno, y *Poe in the Century of Anxiety*, coordinado por Luisa Juárez Hervás (v. Bibliografía). Ambos combinan estudios de investigadores españoles y de otras nacionalidades.

mismos en los relatos de Poe, pudiera figurar también la voz que parece hablar en nombre del propio autor en algunos ensayos y textos que no suelen ser interpretados como ficciones, tales como

☛ También es notable la presencia de Poe en los escritores españoles en activo en las últimas décadas. Llama la atención que, a la vez que el interés académico por Poe en España se ha centrado mayoritariamente en la narrativa de éste, su poesía en cambio sigue siendo fuente de inspiración e incluso de reflexión estética para muchos poetas españoles. Citemos, por ejemplo, la traducción-paráfrasis del poema “Annabel Lee” que Leopoldo María Panero incluyó en su libro *Last River Together* (Editorial Ayuso, Madrid, 1980, p. 24), o la libérrima traducción de “The Raven”, que incluye interpolaciones gráficas de naturaleza abstracta, que publicó Francisco Pino bajo el título *Traducción infiel de El Cuervo de Edgar A. Poe* (Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1997) o la variación sobre este mismo texto que Luis Alberto de Cuenca efectuó en su poema “El pájaro negro”, incluido en el libro *Sin miedo ni esperanza* (Visor Libros, Madrid, 2002, p. 33), publicado el mismo año que *Joana*, de Joan Margarit (Hiperión, Madrid, 2002), en cuyo prólogo (pp. 8-11) el autor cita explícitamente el estribillo de “The Raven” (“Nevermore”) para establecer el tono anímico de un poemario centrado en el recuerdo de la hija muerta del poeta.

En cuanto a alusiones a las doctrinas estéticas de Poe, cabe mencionar la que José Mateos hace a “The Philosophy of Composition” en su libro de aforismos y reflexiones *Soliloquios y divinizas* (Pre-Textos, Valencia, 1998), en la que el autor acertadamente fija los límites del alegato poeano a favor del aspecto consciente, racional, de la creación poética. No fue Poe, concluye Mateos, quien sentenció “ese aspecto de la escritura que queda al margen de la voluntad del poeta” (p.46): las “lanzadas” vinieron de sus seguidores, “Paul Valéry y compañía”, quienes posiblemente —comentamos nosotros— extremaron lo novedoso del pensamiento del norteamericano a costa de sacrificar lo que éste debía al Romanticismo propiamente dicho.

Por último, hemos de mencionar la continuidad de las traducciones de la poesía de Poe a cargo de poetas españoles en activo. Citemos, por ejemplo, *Poe y otros cuervos: primeros poetas norteamericanos*, de Antonio Rivero Taravillo (Mono Azul Editora, Sevilla, 2006) y *Poemas de amor de Edgar Allan Poe*, en versión de Raquel Lanseros (Valparaíso Ediciones, 2013).



Eureka o “The Philosophy of Composition”. Este debate se inserta en otro más general, el que concierne a la idea postmodernista de la “inestabilidad del significado y la imposibilidad de hacer percepciones precisas en un mundo impredecible y caótico” (Elder 2005, 29); principio cuya aplicación a Poe se inaugura con el célebre seminario de Lacan sobre “The Purloined Letter” y sus conclusiones respecto a la posición inestable de todos los elementos de la narración, convertidos en meros “significantes” en una infinita cadena de sustituciones.

La tesis resultante es que Poe pudiera estar jugando a la mistificación incluso en los textos en los que hace sus propuestas más personales y originales, tales como los mencionados Eureka y “The Philosophy of Composition”. Es la que tempranamente secundan autores como Harriet R. Holman, para quien Eureka contradice desde su comienzo mismo algunos postulados estéticos básicos que Poe formula en otros escritos suyos más o menos coetáneos a su ensayo cosmológico: por ejemplo, su conocida afirmación de que “un poema largo es una contradicción en términos”<sup>77</sup>, inconsecuente con la propia definición de Eureka como “poema en prosa”; o su afirmación de que “la provincia exclusiva de la poesía”<sup>78</sup> es la Belleza, y no la Verdad. La pretensión de presentarse como un casi oracular “decidor de verdades” (“Truth-Teller”) no responde, para Holman, sino a la habitual estrategia del escritor satírico de adoptar un disfraz para ocultar sus intenciones, que no eran otras que burlarse, no sólo de los autores satirizados *prima facie*, tales como Bacon o Aristóteles o los Trascendentalistas de Boston, sino también de una amplia nómina de autores de diversos artículos de la *Encyclopaedia Britannica* y otras obras generalistas cuyo designio totalizador es puesto en cuestión (Holman 1969, 54). El elemento

---

<sup>77</sup> Poe 1902, XIV, 196.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 198.

que delataría la intención satírica sería, como Holman señala en un artículo posterior, “la retórica inflada de la sátira” (1972, 33), que otros han confundido con la “expresión de la triunfante exultación del poeta”; lo que nos situaría ante un notorio caso de narrador intradieético no fiable, como los que operan en relatos como “Ligeia” o “The Black Cat”.

La argumentación de Holman desemboca en una sorprendente interpretación del significado de *Eureka*, en la que las fuerzas de atracción que rigen los movimientos de los átomos no son sino una burlona alusión a las tendencias gregarias de los Trascendentalistas. La explicación es plausible y encuentra apoyo en varios niveles de significado del texto de Poe. Pero quizá lo más relevante de la misma, desde nuestra perspectiva, es que Poe ataca a los Trascendentalistas en cuanto “metafísicos y archirrománticos”, es decir, en cuanto defensores de una filosofía poética a la que nuestro autor ya no prestaba su pleno asentimiento, por razones que han quedado expuestas.

Estudios como el que acabamos de citar —y otros de los que nos ocuparemos más adelante, como el que dedica Beverly A. Hume (1993) al presunto “narrador loco” de *Eureka*— obligan a considerar la existencia de un debate entre quienes ven a Poe básicamente como un ironista y quienes lo consideran un escritor “visionario, o filosóficamente profundo, o en cualquier caso fundamentalmente serio”<sup>79</sup>. La insistencia en la “seriedad” de los propósitos de Poe y de su defensa de determinadas ideas es constante, por ejemplo, en la tesis de Matthew Stephen Elder (2005), en la que esta adhesión indubitable de Poe a las ideas expuestas en los textos en los que habla en su propio nombre no excluye que no haya una evolución

---

<sup>79</sup> Ware, Tracy 1992: “‘A Descent Into the Maelström’: The Status of Scientific Rhetoric in a Perverse Romance.” *Studies in Short Fiction* 29.1., p. 77. Cit. en Elder 2005, 5. Subrayado de Elder.

palpable entre los principios que defendía el autor en su juventud y los expuestos en sus escritos más tardíos. Para Elder, “Poe era más hostil a la ciencia en sus primeros años (aunque no en el grado que se suponía) que en la época en que compuso *Eureka*” (Elder 2005, 11). Y añade que, si el temprano “Sonnet—To Science”—que, como ya sabemos, es, por más de un concepto, la clave de “Al Araaaf” y el comienzo de la búsqueda de una síntesis más amplia e inclusiva por parte del autor—denotaba una actitud de “sospecha” hacia los procedimientos de la ciencia, *Eureka* propugna la complementariedad entre el “espíritu cartesiano” y el “espíritu poético”, ingredientes ambos de la “fórmula dialéctica del verdadero entendimiento” (12). Para Elder, finalmente, el alejamiento de Poe respecto al Romanticismo implica un cauteloso regreso a los ideales de racionalidad ilustrada, pero añadiéndoles la propuesta del “uso de la intuición para cubrir los huecos dejados por la metodología de la Ilustración” (20).

A pesar de esa evidente evolución, Elder considera que “Al Araaaf”, “el poema más largo y desafiante de Poe, mantiene muchas similitudes con *Eureka* en su longitud, complejidad y preocupaciones filosóficas” (34); a la vez que representa “la combinación en Poe de ciencia y exploración espiritual, ya que buscó inspiración para el poema en la disciplina de la astronomía” (*ibid.*). Concuerda Elder con Hoffman en que el paraíso diseñado en este primer y ambicioso poema seguirá siendo la meta imaginativa de algunos de los personajes que, en la obra posterior de Poe, intentan la huida hacia una realidad trascendida; como es el caso, por ejemplo, del aeronauta Hans Pfaall. Como en otros autores anteriores, el argumento de más peso contra la extensión abusiva de la condición de “mistificaciones” a gran parte de la obra de Poe es la constatación de la coherencia de ésta; por más que tal coherencia no se refiera a un conjunto estático e igual a sí mismo desde sus comienzos, sino a un sistema de ideas en

permanente evolución desde sus enunciados iniciales a las síntesis alcanzadas en torno al momento en que se compuso *Eureka*.

En este mismo debate, cabe destacar también la existencia de posturas más eclécticas —y alejadas, por tanto, de la simple dicotomía sobre la posible “seriedad” de Poe o la consideración de sus textos como ejemplos máximos de la “inestabilidad de significado” tan cara a los análisis postestructuralistas. Un ejemplo interesante de ese eclecticismo es el que propugna Christopher Richard Rollason (1987), respecto a la problemática polisemia de estos textos. Rollason asume la posición de Terry Eagleton (*Criticism and Ideology*, 1976) contra Roland Barthes (*S/Z*, 1970) respecto a la pluralidad textual: para el primero, el texto “genera un campo de posibles lecturas que, circunscrita a la confluencia de la matriz ideológica del lector y la suya propia, es necesariamente finita”, y, por tanto, “no soluble en una extensión fortuita de sentido pluralista”<sup>80</sup>. Lo que, por un lado, acepta el modelo descriptivo barthesiano de “la multiplicidad limitada del texto clásico” (“Interpretar un texto... no es darle un sentido...; es, por el contrario, apreciar de qué multiplicidad está hecho”)<sup>81</sup>, a la vez que rechaza su modelo normativo de un texto “ideal” absolutamente polisémico. El texto, dice Rollason, no ha de ser visto como una *lettre ouverte* en sentido derrideano, ni como una barthesiana *galaxie de signifiants*, sino como un espacio de significaciones “múltiples, contradictorias pero, al cabo, finitas”.

Lo que nos remite —el propio Rollason explotará algunas de las posibilidades de esta vía— al factor económico y social como uno

---

<sup>80</sup> Eagleton, *op. cit.*, 167. Cit. en Rollason 1987, 5.

<sup>81</sup> “[P]luriel limité du texte classique” (‘interpréter un texte, ce n’est pas lui donner un sens ..., c’est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait’). Cit. en *ibid.*, 5.

de los factores determinantes de esa crucial limitación de la potencial pluralidad de significados; y enmarca el creciente peso de la metodología de los llamados “estudios culturales” —en todas sus variantes: raza, género, etcétera— en la interpretación de la obra de Poe. A este respecto, es significativa la irónica apreciación que J. Gerald Kennedy y Liliane Weissberg hacen en la introducción de *Romancing the Shadow: Poe and Race* (2001): “La percepción de Poe como un racista específicamente sureño o [...] un escritor en insuficiente sintonía con las cuestiones políticas e históricas ha afectado negativamente, en una época de estudios culturales, al volumen de trabajo crítico y erudito consagrado a sus escritos” (Kennedy & Weissberg 2001, xiv). Lo que, curiosamente, supone un ejemplo particular de la imputación general que suele hacerse a una de las obras esenciales en el actual debate en torno a las determinaciones geopolíticas que pesan sobre los estudios culturales: nos referimos a *Orientalism* (1978) de Edward Said; uno más de esos libros que, como los de Bloom antes mencionados, sin referirse específicamente a la obra de Poe, o haciéndolo sólo de una manera muy general, son relevantes para entenderlo.

La tesis principal de Said es que el Oriente, al igual que el Occidente, “no es un hecho inerte de la naturaleza”, sino “una idea que tiene una historia y una tradición de pensamiento, imaginiería y vocabulario que le ha dado realidad y presencia ante el Oeste” (Said 1978, 5); y que el Orientalismo, como amalgama de aproximaciones intelectuales y académicas a esa realidad construida, es un conjunto de ideas que no puede ser entendido sin atender a las “configuraciones de poder” —entiéndase, la pretensión de dominio colonial de determinadas potencias occidentales sobre ese “Oriente”— con las que éstas guardan relación. Las ideas de Said, por tanto, pueden entenderse también como un estudio de los problemas de representación, y en ese aspecto han de relacionarse con la actitud postestructuralista de desconfianza hacia la presunta relación de

correspondencia unívoca entre la representación y el objeto representado. E, igualmente, como el propio Said reconoce en un artículo posterior (“**Orientalism Reconsidered**”), las cuestiones aludidas en esta línea de investigación coinciden con las “cuestiones similares suscitadas por las experiencias del feminismo o los estudios sobre mujeres, los estudios negros o étnicos, los estudios socialistas y antiimperialistas, todos los cuales toman como punto de partida el derecho de grupos humanos previamente no representados o falsamente representados a hablar y a representarse por sí mismos” (Said 1985, 91) en los dominios que se caracterizaban precisamente por excluirlos. Ese Orientalismo excluyente se manifiesta también como “un reparto [*distribution*] de la conciencia geopolítica [entiéndase, la hasta hoy predominante conciencia de superioridad geopolítica occidental] en textos estéticos, académicos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos” (Said 1978, 12), y, por tanto, tiene su reflejo en todos esos campos; dándose el caso, además, de que el ámbito estudiado por Said se refiere fundamentalmente a la producción intelectual y literaria del siglo XIX.

La compilación de estudios de Kennedy y Weissberg antes citada no es ajena a la línea de pensamiento abierta por el muy influyente ensayo de Said. Como intentará demostrar la aportación de Betsy Erkkila a ese volumen colectivo, “incluso un poema tan popular como ‘The Raven’ está lejos de ser inocente en lo referente a prejuicio y preocupación raciales” (Kennedy & Weissberg 2001, xvii), y ese elemento alusivo a la confrontación racial responde a la particular “configuración de poder” imperante en el momento y lugar en que Poe escribe su obra. A tales efectos, hay que recordar que también Said negaba que “el genio artístico, un talento original o un intelecto poderoso” —las tres etiquetas, señalamos nosotros, podrían aplicarse a Poe— “pueda saltar más allá de los límites de su propio tiempo y espacio para dejar una

nueva obra ante el mundo” (Said 1978, 202). En esa línea, Erkkilä verá en el conjunto de la poesía de Poe un reflejo de las tensiones raciales en la América anterior a la guerra civil; y las formulaciones más características de esta poesía responden a un intento de evasión de una realidad marcada por “la devastadora crueldad de la esclavitud de los negros, y la sórdida realidad de los azotes, violaciones, la sangre, la violencia y la tortura de los cuerpos negros” (Kennedy & Weissberg 2001, 43). El no-lugar “Out of SPACE—out of TIME” al que se remiten en último extremo las huidas imaginativas dramatizadas en las obras de Poe, e incluso la estación de paso que supone Al Aaraaf entre el universo de la belleza pura y la realidad terrestre, no es, en definitiva, sino el reverso de esa sociedad violentamente escindida, resuelto en espacios ideales presididos por figuras que tienen “la perfecta blancura de la nieve”, como la que se les aparece a Pym y a sus asendereados compañeros al final de su azaroso viaje (44). Ya hemos visto que el posible “racismo medio” de Poe se puede interpretar como una actitud de relativa neutralidad ideológica adoptada por un editor de revistas que quiere hacerse oír en una América escindida entre abolicionistas y proesclavistas radicales. Pero, más allá de una mera postura estratégica, lo que detecta Erkkilä en su estudio es una conciencia de la otredad que tiene su expresión, no sólo en el trabajo de Poe como *magazinish*, sino también en su poesía, empezando por las manifestaciones más tempranas de ésta.

“Tamerlane”, por ejemplo, sin dejar de ser, como hemos visto, la trasposición en términos épicos de una situación anímica personal —la fallida relación del entonces jovencísimo poeta con Sarah Elmira Royster—, es también la expresión, nos dice Erkkilä, de “su aristocrática negativa, como caballero y poeta, a escribir para las masas” (45) en los años que habían visto la llegada al poder de Andrew Jackson y su exaltación nacionalista de la “democracia del

hombre común”, acompañada de sus correspondientes ideales de progreso y expansión hacia el Oeste. En el prefacio del volumen *Tamerlane and Other Poems* alardeaba el joven poeta de haberse propuesto “exponer la necedad de incluso arriesgar los mejores sentimientos del corazón en el altar de la Ambición”<sup>82</sup>. A pesar, no obstante, de esta aparente negativa a participar del optimismo expansivo de la época, la obra de Poe no escapa a los condicionantes de una “política más general, a un mismo tiempo global y nacional, de conquista imperial” (45). La atmósfera orientalizante del poema —aunque ya sabemos de sus notorias incoherencias e inexactitudes geográficas e históricas—, todavía dependiente de modelos específicamente europeos, acusa la influencia de poemas como *Lalla Rookh* de Thomas Moore, *The Giaour* de Byron o *Itinéraire de Paris à Jérusalem, et de Jérusalem à Paris* de Chateaubriand, insertos todos ellos en el contexto de lo que Edward Said llama la pugna “orientalista” de Francia e Inglaterra por expandirse hacia Oriente (*ibid.*), cuyos trasuntos americanos, aduce Erkkilä, serían el expansionismo americano hacia el Oeste, la doctrina Monroe, el traslado de tribus indias, la guerra con México y la idea del “Destino Manifiesto” que domina toda la política estadounidense del siglo XIX. “Tamerlane” no sólo participa de esa mentalidad por su atmósfera orientalizante, sino por ser “en su nivel más fundamental, un poema sobre la sed de Imperio” (46), dentro de un esquema de valores que presupone los valores del expansionismo jacksoniano: la relación “orientalista” entre Oeste y Este o entre blancos y otras razas (*ibid.*). Paradójicamente, los amores del musulmán Tamerlán responden a un esquema “blanco” de fantasía pastoril (*ibid.*), aunque la ensoñación de belleza y pureza a la que responden las ilusiones juveniles del futuro caudillo se convertirá, hacia el final del poema, en una

---

<sup>82</sup> Poe 1827, iii.



explosión “oriental” de pasión y exceso, por la que el sobrevenido bárbaro renuncia violentamente a sus pretensiones hacia el dechado de blanca pureza que representaba su antiguo amor; o, lo que es lo mismo, según el razonamiento de Erkkila: la expresión de “una compleja mezcla de miedos culturales blancos hacia la mezcla con (el otro) o la violación por el otro” (47). Aunque no hay que olvidar que, en este proceso de exaltación del ego más allá de toda realidad —y sin posible regreso y compromiso con ella— el poeta se identifica con ese ser exótico y ajeno, en un proceso de inversión imaginativa que —decimos nosotros— no es muy diferente del que opera en muchas de las ficciones “grotescas” de Poe, en la que el autor se expresa a través de un trasunto a quien la locura ha llevado a pergeñar sustitutos fallidos —verdaderas trampas a veces, como el claustrofóbico palacio del príncipe Próspero en “The Masque of the Red Death”— del ámbito armónico al que aspira la Imaginación.

De ese ámbito armónico trata, como ya sabemos, “Al Aaraaf”, y a la relación de éste con las “insípidas realidades” (“dull realities”) del mundo factual del que da cuenta la ciencia positiva está dedicado su preámbulo, “Sonnet—To Science”. Llama la atención que, ya en éste, la aspiración imaginativa corresponda a un mundo que Erkkila encuentra “orientalizado”, con “cielos enojados” y jóvenes que viven un “sueño de verano bajo el tamarindo”. Oriente, nos dice la autora, es, en “Al Aaraaf”, expresión y sede (“figure and locus”) de la poesía misma. Si el poema es, además, el intento más ambicioso y radical, por parte de Poe, de definir el ámbito de pura idealidad y belleza, ajeno a la Verdad o la Pasión, en que consiste la poesía, resulta significativo que los habitantes de ese mundo ideal sean, como los indios idealizados de Fenimore Cooper, miembros de una raza desplazada ya de la realidad histórica, y susceptible por tanto de ser trasuntos elegíacos del yo

del poeta, también en trance de suspender sus vínculos con esa realidad en aras de la elevación imaginativa.

Lo que antecede es la parte del razonamiento de Erkkilä más relevante a efectos de nuestro propio análisis. Que, como se añade a continuación, el ideal femenino de Poe —tal como se expresa, por ejemplo, en el poema “To Helen”— y su correspondiente expresión trascendida en términos de ideal estético se articulen en loci —“hyacinth hair”, “classic face”, “Naiad airs”— propios del ideal de belleza blanco-occidental (52) nos parece menos significativo, salvo en lo que pueda valer como expresión cultural de un hombre blanco de tradición occidental en una nación en la que se afianzaban, en condiciones de sumisión y desventaja, otras tradiciones. Que incluso el cuervo de “The Raven” sea una expresión de los temores originados por esas tensiones, cuya amenazante negrura se alza amenazadoramente sobre el busto blanco de Palas Atenea que el poeta tiene en el antepecho de su puerta (61)<sup>83</sup>, puede ser objeto de discusión; pero, en todo caso, esa discusión nos parece más representativa del sano interés presente hacia las manifestaciones del viejo conflicto racial enquistado en la sociedad norteamericana, que relevante en lo que concierne a la dilucidación del mundo poético de un autor que no sólo acusaba ese conflicto inmediato, sino que, como hemos visto, pugnaba por

---

<sup>83</sup> “Quiero sugerir que la ‘espantosa figura’ del pájaro negro ‘encaramado’ sobre ‘el pálido busto de Palas’ evoca también el miedo a la mezcla racial y a la violación sexual de la mujer blanca por el hombre negro, que estaba en el centro de los debates prebélicos sobre el futuro de las razas de piel oscura en América” (Erkkilä en Kennedy & Weissberg 2001, 61). Confróntese este parecer con la génesis puramente visual de la imagen que sugiere Carmen Lara Rallo (Juárez Hervás 2010, 38): “‘The Raven’ gira en torno a la imagen del cuervo negro sobre el busto blanco, una yuxtaposición anticipada en la descripción de la amada en ‘Ligeia’ como poseedora de una piel ‘del más puro marfil’ y pelo ‘de color de ala de cuervo’”.

definirse también respecto a la tradición literaria occidental tal como había quedado ésta formulada por los románticos ingleses.

También la cuestión racial pudo tener algo que ver en el uso que Poe hizo de elementos de inspiración “oriental” en algunas de sus obras, y significativamente en los dos poemas objeto de nuestro estudio. Ya hemos acreditado la popularidad de los asuntos “orientales” entre los lectores norteamericanos del primer tercio del siglo XIX: al ya mencionado éxito de *Lalla Rookh*, el poema de Thomas Moore, podemos añadir el de la edición de *The Arabian Nights* (*Las mil y una noches*) debida a los impresores H. y P. Rice y publicada en Filadelfia en 1794, que fue “el libro americano más vendido hasta finales del siglo XIX”. Encontramos este dato en la tesis de Ahmed Nidal Almansour sobre el Oriente Próximo en la América anterior a la Guerra Civil (*The Middle East in Antebellum America*, 2005), que, significativamente apoyada en las ideas expresadas en los libros de referencia de Raymond Schwab *La Renaissance Orientale* (1950) y el ya aludido *Orientalism* (1978) de Edward W. Said, sugiere que el recurso a estos elementos orientales “coincidió con la búsqueda por parte de la nación de su independencia cultural” (2). En el caso específico de Poe, el “Arabesco” constituye el elemento esencial de su poética (15), entendiendo por tal el cuerpo principal de las ideas literarias del autor en general, y no sólo las referentes a su poesía. De hecho, Almansour afirma que “lo Arabesco es la fuerza fecundadora que hizo nacer su narrativa”, por ser tanto “una técnica narrativa” y “el lugar de la Otredad”; de una Otredad que, por otra parte, “refleja en gran medida la realidad doméstica americana” (177). En capítulos posteriores justificaremos nuestra aplicación del término “arabesco” a algunas técnicas literarias característicamente poeanas. Almansour, siguiendo al filósofo alemán Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829, define lo Arabesco como una forma de ironía, resultante del reconocimiento de los factores en

conflicto que intervienen en todo texto literario y de la unidad última que reconcilia en la conciencia del autor estos elementos en conflicto, creando una continuidad fluida y dinámica entre esas realidades contradictorias. Para Poe, argumenta Almansour, esta unidad dinámica de lo contradictorio obedece a una intencionalidad política: la expresión de su escepticismo ante el discurso político nacido en Nueva Inglaterra (194) y que se postulaba como expresión única de la identidad nacional de un país que de hecho estaba sujeto a hondas disensiones.

La idea de “arabesco” de Schlegel tenía un fundamento plástico: se basaba en la técnica decorativa característica del arte oriental por la cual un elemento repetido en un espacio limitado aspiraba a expresar la infinitud (195). Los elementos contradictorios que Poe aspiraba a fundir en esta unidad dinámica eran sobre todo de carácter político: la posibilidad de una literatura “nacional” que trascendiera la existencia escindida de una literatura de Nueva Inglaterra y una literatura sureña. Y para ello el carácter híbrido de la cultura oriental “funcionaba como una zona fronteriza en la que escritores como Poe encontraban los medios para desafiar la representación nacional orquestada, ya se originara en el Norte o en el Sur” (208). Las conclusiones de este análisis, como vemos, coinciden con la teoría del “racismo medio” o actitud presuntamente conciliadora de Poe entre las posturas “extremas” en el debate racial. Aunque, de nuevo, esta interpretación de la estética de Poe desde preconcepciones pertenecientes, no a la época del autor, sino al contexto sociocultural de sus estudiosos, resulta tan parcialmente iluminador de determinados matices o zonas de la obra poeana como empobrecedor respecto al significado global de la misma.

Lo mismo podríamos decir de la perspectiva aportada por los estudios de género. En la medida en que relacionan el sentido general de la obra de Poe con las construcciones de género

vigentes en la América del siglo XIX, aportan un marco teórico útil para el análisis de determinados temas recurrentes en este autor, algunos de los cuales —por ejemplo, el valor del axioma estético que afirma que “la muerte de una mujer bella es el más poético de los temas” en una poética de signo antirromántico— entran de lleno en el campo de nuestro estudio. Por el contrario, en la medida en que estos estudios se nutren de circunstancias biográficas de Poe para extrapolar arriesgadas conclusiones sobre el sentido de determinadas concepciones de la Mujer<sup>84</sup> presentes en sus obras, se acercan peligrosamente al límite en el que los estudios literarios van más allá de lo que objetivamente puede deducirse de los textos e incorporan consideraciones ajenas a la obra en sí. Lo específico de Poe no es que refleje la ideología de género vigente en la sociedad patriarcal de su tiempo, sino en qué medida subvierte o modifica las concepciones debidas a esa ideología; y, más específicamente desde nuestro punto de vista, en qué medida esas aportaciones originales guardan relación con la inflexión que la obra de Poe supone respecto al Romanticismo.

Es interesante, a estos efectos, la constatación —que encontramos en un artículo de Leland S. Person dedica a la relación de Poe con las mencionadas construcciones de género<sup>85</sup>— de que, a pesar de que el autor, en su faceta mundana, “conoció y sentía respeto hacia mujeres escritoras, y sus muchas relaciones personales y profesionales con mujeres le proporcionaron modelos en los que podría haber basado personajes femeninos complejos” (Kennedy 2001, 133), su obra muestra, por el contrario, una sorprendente

---

<sup>84</sup> Seguimos la convención (Pedraza 2004, 14n) de poner con mayúsculas la palabra “Mujer” cuando se refiere “a la mujer como construcción o imagen construida por la cultura dominante”.

<sup>85</sup> “Poe and Nineteenth-Century Gender Constructions”. En Kennedy 2001, 129-165.

abundancia de “personajes femeninos del otro mundo”<sup>86</sup>. En ese rasgo Poe se diferenciará nítidamente de sus predecesores románticos, en la mayoría de los cuales los personajes femeninos, y notablemente los que representan alguna forma de trasposición de mujeres importantes en las biografías de sus autores, poseen una clara individualidad e incluso una identidad reconocible: la “Margaret” de Wordsworth, por ejemplo; o la “Fanny” de Keats; o ya en el ámbito de la literatura española, la protagonista del “Canto a Teresa” de Espronceda.

Por el contrario, las mujeres que aparecen en las obras de Poe son meras “construcciones verbales” (139) y, como tales, estos “personajes femeninos de Poe típicamente se descomponen” (*ibid.*); o son, como es el caso de la protagonista del relato “Morella”, “sobre todo una colección de atributos resumidos en un nombre” (140). Lo que conducirá a un aspecto que será relevante en nuestro análisis de “Tamerlane” y las apelaciones que en este poema recibe la amada del protagonista, que relacionaremos con otros poemas que el autor dirige o dedica explícitamente a diversas mujeres a lo largo de su obra. En estos poemas constataremos esa especie de “relación criptográfica” (143) que Poe establece con tales mujeres en esos contextos específicos, y en su característico uso de fórmulas tales como el acróstico —en el poema “Valentine”, por ejemplo—, las dedicatorias intercambiables o la atribución a sus interlocutoras de diversos nombres ficticios que, como las dedicatorias propiamente dichas, tampoco son en absoluto intransferibles; estrategias verbales con las que configura, a partir de la multiplicidad de las destinatarias de todos esos poemas, una especie de amada única, impersonal y de rasgos y características intercambiables, cuya culminación será la mujer bella muerta que, en la poética esbozada

---

<sup>86</sup> Traduzco sólo aproximadamente el adjetivo “otherworldly” (También “etéreo, sobrenatural”, etc.), que es el que emplea el autor citado.

en “The Philosophy of Composition” (1845), será un mero valor abstracto destinado a provocar una determinada tonalidad emocional —la melancolía—, fríamente prediseñada por el poeta en el proceso lógico-deductivo que conduce al poema.

Esa mujer sin atributos, por otra parte, ya había jugado un papel esencial en el que Poe consideraba su mejor relato, “Ligeia” (1838), cuyo narrador “no recuerda casi nada sobre [su esposa] que la sitúe en el mundo de la historia y la cultura”, ni tampoco “sobre su familia o cuándo la conoció; ni siquiera recuerda su apellido” (144); lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que la primera aparición de un personaje femenino llamado Ligeia en la obra de Poe tiene lugar en “Al Aaraaf”, donde la así nombrada es un ser incorpóreo que representa la armonía. Ligeia no es, por tanto, más que un “hipertexto” (145); es decir, un compendio de atributos extraídos de otros arquetipos femeninos procedentes de la Historia, la literatura o la mitología; o, más concretamente, del sistema mitopoético esbozado por Poe en su poema de 1829.

También resulta útil considerar algunas de las cuestiones esbozadas en el capítulo I de nuestro trabajo a la luz de la relación de Poe con la construcción de género opuesta, la masculina. Ya hemos mencionado la importancia que pudo tener, en la determinación de Poe de presentarse en la escena literaria con sendos poemas largos de inspiración romántica, el deseo de obtener el éxito y reconocimiento que tales poemas depararon a otros autores. En relación al modelo de masculinidad al que responden esos ideales —el hombre hecho a sí mismo, poseedor de una carrera y en abierta competición con otros para conseguir el éxito económico y social—, posiblemente el cultivo de la poesía no fue la mejor elección, pero sí una de las pocas que se le ofrecían al hombre sin independencia económica ni carrera convencional que era Poe en el momento de emanciparse de la tutela de su padrastro. Pero más interesante resulta aún que, previamente a dicha

elección, Poe hubiera intentado la carrera militar y posteriormente se refiriera a ese episodio de su vida en términos que recuerdan la retórica heroica de su Tamerlán, el protagonista de su poema de 1827: “¿Cuándo existió la Ambición o prosperó el Talento” —se pregunta en una carta<sup>87</sup> de 1828 a su padrastro— “sin la previa convicción del éxito? Me he arrojado sobre el mundo como el conquistador normando sobre las costas de Gran Bretaña y, por mi reconocida seguridad en la victoria, he destruido la flota que podía cubrir mi retirada. Debo vencer o morir, tener éxito o caer en la desgracia”; términos militares cuyas connotaciones hay que situar en una época de expansión militar hacia las tierras indias; y que, por tanto, se refieren también a otra construcción cultural relevante que ya hemos mencionado, la de raza; y que tendrán su adecuada contrapartida en el relato satírico “The Man That Was Used Up” (1839), en el que Poe describirá a un viejo veterano de las guerras indias como una amalgama de prótesis y miembros artificiales, en términos que evocan la despersonalización —e incluso desmembración: recuérdese el relato “Berenice” (1835)— a la que somete a sus personajes femeninos.

No es de extrañar, por tanto, que, como dice Pilar Pedraza en *Espectra* —libro que su autora define como un “corpus selectivo de cadáveres femeninos imaginarios y figuras de révenantes que han pasado a ser potentes e influyentes personajes en los relatos de nuestra cultura” (Pedraza 2004, 17)—, las mujeres de Poe, en tanto que cuerpos abocados a la muerte, sean “máquina(s) de deconstruir a la Mujer” (147), y que algunas, como Morella, ins-truyan explícitamente al narrador en “los misterios de la identidad y el principio de individuación” —los mismos de los que sus maridos intentan despojarlas—, en contextos en los que la muerte y desintegración de la amada frecuentemente anticipan las del

---

<sup>87</sup> En <[www.eapoe.org/works/letters/p2812010.htm](http://www.eapoe.org/works/letters/p2812010.htm)>. Cit. en Person 2001, 156.



propio narrador. La culminación de ese proceso —aprende-remos en *Eureka*— será la reintegración de los átomos disgregados a la partícula única y primera en la que tuvieron su origen.

\*\*\*

En lo que antecede creemos que están representadas las líneas generales de las ideas que concurren en el debate académico y extraacadémico sobre los poemas “largos” de Poe y, a partir de los mismos, sobre la dudosa o fluctuante adhesión de éste a las ideas del Romanticismo inglés, así como sobre algunos aspectos colaterales de esa discusión. Podríamos aducir otros artículos y estudios que, creemos, no alterarían las líneas generales del panorama esbozado. Nuestra postura se basa en el marco definido por los estudios de Bloom, para quien el Romanticismo inglés consistió en la formulación del mito de la Imaginación, y el final del movimiento —un final relativo y cíclico, pues no hay que olvidar que, para Bloom, las ideas esenciales del Romanticismo siguieron vigentes en los poetas más importantes del siglo XX— se produjo en el momento en el que los poetas que habían expresado su adhesión a ese mito se desdijeron del mismo o dejaron constancia de su decepción o del fracaso de su tentativa. El caso de Poe supondrá un momento especial en ese proceso, pues su poesía, epigonal respecto a la de los grandes románticos, se inicia con una doble tentativa imaginativa cuyo fracaso determinará la búsqueda de estrategias alternativas con las que alcanzar por otros caminos las intuiciones esenciales a las que apuntaban esos primeros poemas “fracasados”. Y en el desarrollo de esas estrategias alternativas están, como parece que están de acuerdo en afirmar no sólo los estudiosos, sino, sobre todo, los escritores que han seguido el camino trazado por Poe, los fundamentos de algunas de las ideas estéticas que articulan la modernidad en lo

que ésta tiene —y aquí es inevitable contradecir a Bloom— de negación o superación dialéctica de las ideas del Romanticismo propiamente dicho.

Procede ahora, por tanto, considerar en detalle los dos poemas en cuestión, “Tamerlane” y “Al Aaraaf” y ver cómo opera en ellos esa característica dispersión de propósitos y fragmentación de la visión que dará lugar a esos caminos plurales de la obra de Poe que finalmente confluirán en la síntesis última que supuso *Eureka*.

## CAPÍTULO III

# La “autobiografía confusa”

*Tamerlane and Other Poems*

### 3.1 BYRON Y POE: AFINIDADES ELECTIVAS

Sobre el poema épico “Tamerlane” y las nueve piezas breves (“fugitive pieces”) que lo acompañan en el volumen *Tamerlane and Other Poems* (1827) ya hemos visto que hay opiniones contrapuestas. En el estudio que antepuso a su edición facsímil de 1941, Thomas Ollive Mabbott se mostró rotundo respecto al valor de este primer libro de Poe:

A primera vista, *Tamerlane* puede parecer un convencional producto byroniano, de los que eran muy comunes en 1827. Pero todos los críticos sensibles han reconocido que muestra aquí y allá, aunque breve y oscuramente, atisbos de algo muy característico de Poe, una cualidad lírica que habría luego de distinguir su obra madura y traer nueva música y color a la poesía inglesa.

(Mabbott 1941, v)

Aducía también Mabbott un testimonio crítico que aporta un matiz importante al reconocimiento de esa presunta excelencia: el de Richard Herne Shepherd, responsable de la reimpresión del libro en 1884, para quien éste, “tanto en potencia como en logro real, (...) aspira a figurar como la más destacada producción que cualquier poeta en inglés del siglo XIX hubiera publicado en su adolescencia” (íbid., VII). Lo que, paradójicamente, aúna las dos opiniones contrapuestas que podrían aducirse sobre esta colección: su posible mérito, por un lado, y la consideración de que el libro en cuestión no es más que un ensayo juvenil. Como se verá en el siguiente capítulo, es en el poema largo “Al Aaraaf” y en las piezas que lo acompañan en su segunda colección de poemas, *Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems* (1829), donde Poe delimitará su universo poético y definirá algunos de los más significativos motivos recurrentes en su obra. Igualmente, es en “Al Aaraaf” donde Poe alcanza a atisbar por vez primera las intuiciones cosmológicas y cosmogónicas que subyacen en muchas de sus creaciones, y que desarrollará explícitamente en su ensayo *Eureka* (1848).

Entre “Tamerlane” y “Al Aaraaf”, no obstante, cabe establecer una relación de continuidad e incluso de causa-efecto. Por un lado, ya hemos visto que, para críticos como Edward H. Davidson (1957), “Al Aaraaf” es, en su ambición imaginativa, la clase de visión que corresponde al ego exaltado, fuera de todo compromiso con la realidad, que se describe en “Tamerlane”. A esta continuidad temática entre los dos textos cabe contraponer el contraste que ambos ofrecen por su respectiva filiación a corrientes contrapuestas del Romanticismo. Si en el poema de 1829 Poe intenta incorporarse explícitamente a la corriente visionaria que constituye la veta mayor y más productiva de la poesía inglesa desde el Renacimiento, la que incluye a Spenser y Milton y continuarán algunos de los románticos mayores (Blake, Wordsworth, Shelley), esta adhesión

supone, por parte del joven Poe, una reacción contra su temprana adhesión a los aspectos más superficiales del Romanticismo en su versión byroniana, cuyo influjo resulta evidente en los poemas incluidos en el volumen de 1827.

Posiblemente fue durante su estancia en la Universidad de Virginia, en 1826, cuando Poe leyó la obra de Byron<sup>88</sup>. Y fue a lo largo de estos meses cuando debió de componer “Tamerlane” y la mayor parte de los poemas que completaban el volumen de 1827 (Mabbott 1941, viii-ix). De la impronta byroniana que manifiestan estos versos no cupo la menor duda a los primeros estudiosos y lectores de Poe. Para el poeta inglés Algernon Charles Swinburne resultaba evidente, como escribió en una carta dirigida al biógrafo Ingram, que Poe “había leído todos los poemas de Byron, y que había leído y releído muchos de ellos”<sup>89</sup>. La imputación de

---

<sup>88</sup> Quinn 1941, 104. Este biógrafo señala que en los registros que se conservan de los libros que Poe tomó en préstamo de la biblioteca de la universidad no consta ningún libro de Byron —autor que, por otra parte, no figuraba en los fondos de la misma—, pero sí algunas lecturas históricas que pueden relacionarse con el interés de Poe hacia ciertos aspectos o detalles de la obra de Byron. Igualmente, señala Quinn que Byron era “el autor más popular entre los estudiantes” de Richmond, y que las ventas de sus libros en las librerías frecuentadas por los mismos alcanzaban la proporción de “cinco libros suyos vendidos por cada uno de otros autores”. Véase también Mabbott 2000, 537, donde se menciona que Poe decoraba las paredes de su cuarto con “cuadros copiados de una edición ilustrada de Byron”.

<sup>89</sup> [Poe had] “read all of Byron’s poems, and ... he had read and re-read many of them”. En *Letters of Algernon Charles Swinburne*, editadas por Sir Edmund Gosse and Thomas James Wise, 1927, XVIII, 134-135. Citado en Cauthen 1950/51, 289. Cauthen señala que la fecha señalada en la carta, 21 de abril de 1874, es incorrecta, y que una fecha más coherente con los acontecimientos narrados en la misma sería 1876.

byronismo al estilo inicial de Poe es común en todos los estudiosos que se han ocupado de los poemas de esta época<sup>90</sup>.

Resulta significativo que Poe accediera a la poesía de su tiempo a través de un poeta que mantuvo una actitud de distanciamiento e incluso de abierta oposición hacia los presupuestos fundacionales del Romanticismo, tal como éstos habían sido formulados por Wordsworth y Coleridge en su Prólogo a *Lyrical Ballads* (1800). Byron, recuérdese, no dudó en atacar a estos poetas (y a otros, como el “laureado” Robert Southey) siempre que le fue posible. El prólogo a *Don Juan* (1818-1823<sup>91</sup>) no es sino una sátira contra todos ellos, en la que Southey es llamado “renegado de la épica”<sup>92</sup> y los demás poetas “lakistas” (“lakers”) son ridiculizados como “un nido de personas melódicas, a mis ojos / iguales a veinticuatro mirlos en

---

<sup>90</sup> “This early reading obviously influenced Poe’s earliest volumes, and ‘Alone’ [poema del que se ocupa el artículo del que procede esta cita] shares a kinship with those early volumes because of the strong Byronic element common to all of them” (Cauthen 1950/51, 289-90). Trad.: “Esta temprana lectura obviamente influyó en los primeros volúmenes de Poe, y ‘Solo’ comparte un parentesco con estos volúmenes primerizos a causa del fuerte elemento byroniano común a todos ellos”. Al comienzo de sus anotaciones a “Tamerlane”, Thomas Ollive Mabbott (2000, 61) señala: “The poem is thoroughly Byronic, and even more parallels than those here noted could probably be found to Byron’s work”. (“El poema es completamente byroniano, e incluso podrían encontrarse en la obra de Byron más paralelos que los que aquí se anotan”).

<sup>91</sup> *Don Juan* es una obra inconclusa. La cronología dada va desde la fecha en que se comenzó el poema (septiembre de 1818), conocida por la correspondencia de Byron, hasta el 8 de mayo de 1823, que es la que se indica en el fragmento inacabado del canto XVII que Byron llevó consigo cuando partió para Grecia (De Sola Pinto, 1963).

<sup>92</sup> “Epic renegade”; en *Don Juan*, “Dedication”, I. Todas las citas siguen la edición de Everyman’s Library (Byron, 1963).

un pastel"<sup>93</sup>. Continuando la caracterización de todos ellos como pájaros, de Coleridge se dice que emprendió el vuelo "como un halcón coronado por su caperuza"<sup>94</sup>, con el propósito de explicar metafísica a la nación; y añade: "Ojalá explicase su explicación"<sup>95</sup>. Del poema "The Excursion" de Wordsworth dice que es incomprendible y duda de que sea poesía. En ambos, Wordsworth y Coleridge, critica Byron la ambición filosófica y el consiguiente uso de un característico fraseo prolijo y discursivo, con el que éstos intentaban dar cuenta de un pensamiento altamente matizado y complejo. Aunque el motivo principal de la crítica byroniana, en definitiva, no estriba tanto en la idiosincrasia literaria de estos poetas como en la presunta falta de correspondencia entre vida y poesía que se manifiesta en ellos. Todos, afirma, se han valido de la poesía para haber ganado empleos y posiciones:

You have your salary; wasn't for that you wrought?

And Wordsworth has his place in the Excise.<sup>96</sup>

(Don Juan, Ded., VI)

No es esta la primera vez que Byron atacaba a los poetas más influyentes de su tiempo. Su primer poema extenso, recuérdese —y su primera probatura satírica— fue "English Bards and Scotch Reviewers" ("Bardos ingleses y críticos escoceses"), publicado en 1809 en respuesta a la mala acogida que tuvo su primer libro, *Hours of Idleness* ("Horas de ocio"), de 1807. Igualmente, repitió el ataque

---

<sup>93</sup> "A nest of tuneful persons, to my eye / Like 'four and twenty Blackbirds in a pye"; *ibid.*, I

<sup>94</sup> "[L]ike a hawk encumbered with his hood"; *ibid.*, II.

<sup>95</sup> "I wish he would explain his Explanation"; *ibid.* II

<sup>96</sup> "Tenéis vuestro sueldo, ¿no trabajabais para eso? / y Wordsworth tiene su plaza en la Aduana". *Íbid.*, VI.

en “The Vision of Judgement” (“La visión del Juicio”, 1822), sátira del poema que Southey, en su papel de “poeta laureado” (es decir, encargado de escribir poemas conmemorativos sobre la realeza y los acontecimientos nacionales), escribió a la muerte de Jorge III.

Más allá de estos ataques, la posición misma de Byron dentro del Romanticismo ha sido objeto de importantes matizaciones por parte de la crítica. Ya hemos mencionado cómo Harold Bloom (1963, 254) señala la titubeante adhesión de Byron al “prometeísmo” romántico, su incapacidad para identificarse plenamente con el mito del titán que robó el fuego a los dioses, en el que sus contemporáneos hallaron un trasunto del poeta que, obedeciendo al impulso imaginativo, accede a verdades superiores y las transmite a sus semejantes. Bloom (259) relaciona este prometeísmo limitado de Byron con los rasgos del periodo histórico de reacción que le tocó vivir:

En una época de reacción y represión el espíritu heroico debe vagar, debe complacer lo que queda de un don prometeico, pero sin ceder a él completamente. En alguna parte de la perduración del arte humano debe albergarse un valor último, pero Byron no puede dar un asentimiento definitivo a ninguna de las visiones del arte o la naturaleza humana que se le ofrecen.<sup>97</sup>

En este párrafo alude Bloom a la insatisfactoria culminación del poema *Childe Harold*, cuando el protagonista, llegado a Roma tras una larga peregrinación por toda Europa, muestra su entusiasmo

---

<sup>97</sup> “In an age of reaction and repression the heroic spirit must roam, must indulge the residue of a Promethean endowment, but without yielding to it utterly. Somewhere in the endurance of human art an ultimate value must lie, but Byron cannot give a final assent to any view of human nature or art available to him”.



ante las creaciones artísticas que le es dado contemplar, pero ve en ellas también una negación de lo específicamente humano: la belleza y perfección de las estatuas se contraponen al dolor y el hastío del protagonista. Más tarde, en una oda titulada explícitamente *Prometheus* (1816), Byron desarrolla la complejidad del gesto prometeico, a la vez divino y pecaminoso, y deriva de él el ambiguo orgullo del hombre al aceptar su destino mortal. Es esta ambigüedad la que diferencia a Byron de otros románticos, y la que le resta (Bloom, 1963, 280) el poder de persuasión que poseen las retóricas individuales de éstos. Incapaz de formular el mito romántico por excelencia, el de la Imaginación, Byron desarrollará una solución de compromiso, su propia "versión social del término romántico 'Imaginación'" (1963, 287): se trata del concepto de "movilidad" ("Mobility"), que el propio Byron define de esta manera:

Puede definirse como una excesiva sensibilidad a las impresiones inmediatas... sin perder las pasadas al mismo tiempo; y, aunque algunas veces sea aparentemente útil a su poseedor, es un atributo muy doloroso y desgraciado.<sup>98</sup>

La similitud de este concepto con el de Imaginación se revela, añade Bloom, en el equilibrio o reconciliación de cualidades discordantes y opuestas que éste implica: igualdad y diferencia, lo individual y lo representativo, la sensación de frescura y novedad y los objetos viejos y familiares. Y concluye (287):

---

<sup>98</sup> "It may be defined as an excessive susceptibility of immediate impressions—at the same time without *losing* the past: and is, though sometimes apparently useful to the possessor, a most painful and unhappy attribute". Cit. en Bloom 1963, 287.

El logro de Byron en *Don Juan* es haber sugerido la realización social y pragmática del idealismo romántico en una modalidad razonable que ningún otro romántico aspiró a alcanzar.<sup>99</sup>

Tal es, en suma, la caracterización que podemos hacer de Byron en relación al legado romántico. Y resulta significativo que fuera Byron el primer modelo explícito de la poesía de Poe. Si a los quince años (en concreto, en el verano de 1824), Poe nadó quince millas contra corriente a lo largo del río James, en lo que parece un intento de emular la hazaña byroniana de cruzar el Helesponto a nado en 1810, como lo hiciera el griego Leandro en las leyendas de la Antigüedad (Quinn 1941, 84), tres años después, con la publicación (anónima) de *Tamerlane and Other Poems*, Poe pasa de la imitación del personaje a la imitación de su obra. Lo que Poe no sabía entonces es que su propia poesía terminaría por traslucir la misma incapacidad que la de Byron para incorporar el mito de la Imaginación. Como el inglés, Poe buscaría sus propias soluciones de compromiso. Al término “imaginación” contrapuso el más funcional concepto de “intuición”, y la visión imaginativa fue sustituida por una escala gradual cuyos extremos caracterizó con los términos “grotesco” y “arabesco”. Sobre todo esto volveremos en el capítulo siguiente. Baste señalar aquí la mayor originalidad y “modernidad” de la respuesta de Poe, en contraposición al repliegue a los usos y maneras del siglo dieciocho y la añoranza de dicha época que se trasluce en las sátiras maduras de Byron (*Beppo*, *The Vision of Judgement*, *Don Juan*). La síntesis entre la aspiración imaginativa y la dispersión cognitiva deparada por la observación directa de la realidad fue lograda por Poe en su ensayo *Eureka*. Y

---

<sup>99</sup> “Byron’s achievement in *Don Juan* is to have suggested the pragmatic social realization of Romantic idealism in a mode of reasonableness that no other Romantic aspired to attain”.

resulta curioso, una vez más, que la ambición cosmogónica que se revela en este ensayo, e incluso su metodología, estuviesen ya anunciados en diversos pasajes de la obra de Byron. Así, el elogio con reservas que éste hace de Newton:

Man fell with apples, and with apples rose,  
 If this be true; for we must deem the mode  
 In which Sir Isaac Newton could disclose  
 Through the then unpaved stars the turnpike road,  
 A thing to counterbalance human woes:  
 For ever since immortal man hath glow'd  
 With all kinds of mechanics, and full soon  
 Steam-engines will conduct him to the moon.<sup>100</sup>

(Don Juan, X, II)

constituye un verdadero precedente, no sólo de la cosmología explicitada en *Eureka*, basada en la ley de gravitación universal newtoniana, sino también de la clase de dudas respecto al progreso científico que Poe expresará en diversos pasajes de su obra, y de la posibilidad de ejemplificar literariamente estas dudas en fantasías de anticipación científica, como la que formula Byron al prever que naves espaciales impulsadas por máquinas de vapor podrán viajar hasta la luna, que tendrá su eco en los diversos relatos de

---

<sup>100</sup> "El hombre cayó con las manzanas, y con las manzanas se elevó, / si esto es verdad; pues no debemos considerar (que) el modo / en el que Sir Isacc Newton pudo abrir / la carretera a través de las estrellas entonces sin pavimentar / (es) algo que compensa los dolores humanos, / pues desde entonces ha brillado el hombre inmortal / con todas clases de mecánica, y muy pronto / los motores de vapor lo llevarán a la luna."

viajes en globo<sup>101</sup> que más tarde escribirá su émulo norteamericano.

Más afín con la significación de Eureka es, a pesar de su evidente ironía, la afirmación byroniana de que el camino abierto por Newton “compensa” —equilibra, contrapesa— “los dolores humanos”, perfectamente coherente con la apoteosis final del ensayo de Poe, en la que se prevé que las almas individuales se reintegrarán a su unidad primigenia, superando esos mismos dolores en virtud de la aceptación de una ley cósmica:

Desde este punto de vista, y solo desde él, comprendemos los enigmas de la Injusticia Divina, del Hado Inexorable. Sólo desde este punto de vista resulta inteligible la existencia del Mal; pero aún más: desde este punto de vista resulta soportable. Nuestra alma ya no se rebela contra un dolor que nos hemos impuesto nosotros mismos, en fomento de nuestros propósitos, con la intención, aunque sea de un modo trivial, de aumentar nuestra propia alegría.<sup>102</sup>

Tanto Poe como Don Juan sintieron desde su juventud el impulso a remontarse a estos niveles de especulación. Y, de nuevo, encontramos en la expresión que Byron da a esta fase de la educación de su personaje un atisbo de lo que será el mundo característico de Poe:

---

<sup>101</sup> Véase el apartado 4.3 de este trabajo.

<sup>102</sup> “In this view, and in this view alone, we comprehend the riddles of Divine Injustice — of Inexorable Fate. In this view alone the existence of Evil becomes intelligible; but in this view it becomes more — it becomes endurable. Our souls no longer rebel at a *Sorrow* which we ourselves have imposed upon ourselves, in furtherance of our own purposes — with a view, even with a futile view — to the extension of our own Joy” (Poe 1902-1903, XVI, 313; trad. de Julio Cortázar en Poe 2003).

He thought about himself, and the whole earth,  
 Of man the wonderful, and of the stars,  
 And how the deuce they ever could have birth;  
 And then he thought of earthquakes, and of wars,  
 How many miles the moon might have in girth,  
 Of air-balloons, and of the many bars  
 To perfect knowledge of the boundless skies...<sup>103</sup>

(Don Juan, I, XCII)

Y más curioso incluso que el interés del joven Don Juan por la astronomía, la física y los globos, es que la gozosa interjección con que el protagonista del otro gran poema de Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, saluda las bellezas de la noche romana coincide con la que Poe utilizó para titular su ensayo de 1848:

But Rome is as the desert, where we steer  
 Stumbling o'er recollections; now we clap  
 Our hands, and cry 'Eureka!' it is clear —  
 When but some false mirage of ruin rises near.<sup>104</sup>

(*Childe Harold's Pilgrimage*, IV, LXXXI)

---

<sup>103</sup> "Pensó en sí mismo, y en la tierra toda, / en el hombre, esa maravilla, y en las estrellas, / y en cómo demonios pudieran haber nacido; / y pensó luego en terremotos, en guerras, / en cuántas millas podía tener la circunferencia de la luna, / en globos, y en las muchas barreras / al conocimiento perfecto de los cielos infinitos..."

<sup>104</sup> "Pero Roma es como el desierto, donde navegamos / tropezando con recuerdos; cuando aplaudimos / y gritamos '¡Eureka!', está claro... / Y entonces algún falso espejismo de ruina se alza junto a nosotros". El subrayado es nuestro.

Que el íntimo descreimiento de Byron respecto a los poderes de la Imaginación pudiera haberse resuelto, como en el caso de Poe, con un momentáneo recurso a las posibilidades de la ciencia y la técnica como coadyuvantes de la visión intuitiva es un problema que queda por resolver, y que no nos corresponde abordar en este trabajo. De la triple identificación de Poe con su primer maestro (con el personaje, con la poesía, con la íntima incredulidad de éste ante el mito romántico de la Imaginación), nos interesa ahora el segundo aspecto: el que queda ejemplificado en el perceptible influjo byroniano que acusó la primera colección poética del norteamericano, *Tamerlane and Other Poems*.

### 3.2 LA IMPRONTA BYRONIANA EN “TAMERLANE”

A la vista del título, la referencia inmediata que el lector asocia con el primer poema extenso de Poe es la tragedia de casi idéntico título —diferencias ortográficas aparte— *Tamburlaine the Great* (1586) del dramaturgo renacentista inglés Christopher Marlowe. Aunque algún estudioso de Poe ha reconocido en esta coincidencia el saludo de un poeta maldito a su semejante<sup>105</sup> por encima de los siglos, las similitudes entre la tragedia isabelina y el poema de Poe son mínimas. En este último, la característica desmesura del personaje de Marlowe está apenas apuntada, y se revela más en las palabras del personaje (bastante vagas al respecto) que en sus hechos. Habrá

---

<sup>105</sup> “One *poète maudit*, killed in a tavern brawl, speaks across the centuries to his *semblable*”. (“Un *poète maudit* [poeta maldito], muerto en una reyerta de taberna” —es decir, Marlowe— “habla a través de los siglos a su *semblable* [semejante]”). Hoffman 1998, 28.

que esperar a la tercera versión<sup>106</sup> del poema, la publicada en 1831, para que Poe se decida a insertar alguna mención de los reyes derrotados por Tamerlán y a permitir que éste se jacte de su condición de azote de la humanidad:

Say, holy father, breathes there yet  
A rebel or a Bajazet?  
How now! why tremble, man of gloom,  
As if my words were the Simoom!  
Why do the people bow the knee

---

<sup>106</sup> Salvo indicación expresa, todas las referencias hechas a *Tamerlane and Other Poems* en este apartado se basan en la versión publicada en 1827. Los poemas de este libro que pasaron a ediciones posteriores sufrieron modificaciones importantes. En el caso de "Tamerlane", los 406 versos del texto de 1827 quedaron reducidos a 243 en la versión incluida en *Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems* (1829). De esta versión se suprimió la numeración de las tiradas y se suprimió parte del amplio desarrollo del idilio entre Tamerlán y su amada. En la versión "comprimida", la narración queda oscurecida por los pensamientos del protagonista, a los que se pretenda dar una "profundidad" más acorde con el tono de la nueva colección, dominado por el del complejo "Al Aaraaf". De hecho, muchas de estas sobrevenidas "intensificaciones" de significado coinciden con ideas e imágenes pertenecientes a este poema, o aspiran a expresar el tipo de visión "imaginativa", indeterminada y fluida, con el que se pretende abordar el universo de "Al Aaraaf". El poema no gana con estas contaminaciones, y sí pierde continuidad, claridad narrativa y la emoción ingenua que se deriva del largo idilio juvenil entre Tamerlán y su amada de entonces. Una tercera versión, la incluida en *Poems* (1831) amplifica algunos pasajes e interpola lo que en el libro de 1827 era un poema independiente, el titulado "The Lake". En *The Raven and Other Poems* (1845) Poe regresó a la versión "corta" de 1829. Nuestra opinión —coincidente con Mabbott 1941— es que la primera versión sigue siendo la mejor, pese a que muchos editores y traductores de Poe prefieren la de 1829/1845 y, a lo sumo, ofrecen las variantes en incómodas notas.

To the young Tamerlane — to me!<sup>107</sup>

(177-182)

Bayaceto, recuérdese, es el sultán turco que venció a los cristianos en Nicópolis (1369) y fue, a su vez, vencido y preso por Tamerlán tras la batalla de Angora (1402). Una de las escenas más recordadas (y, en su tiempo, parodiadas) de la tragedia de Marlowe es aquélla en la que el caudillo tártaro unce a su carroza a los reyes vencidos de Asia. Esta clase de excesos, como puede apreciarse, quedan bastante atenuados en la visión que Poe ofrece del personaje, cuya desmesura será más psicológica que factual.

De hecho, aunque pueda haber algún parentesco entre el poema y la tragedia de Marlowe, parece claro que Poe no tuvo acceso directo a la misma (Mabbott, 2000, 23-24). Sí es probable que conociera el drama *Tamerlane* (1702), de Nicholas Rowe, que se representó anualmente en Inglaterra hasta 1815, y en el que la figura de Tamerlán pretendía ser un trasunto de la del propio rey Guillermo III, mientras que Bayaceto, el sultán vencido por Tamerlán, había de ser entendido como contrafigura del rey francés Luis XIV. En la obra de Rowe, el héroe era acusado por sus detractores de ser demasiado amable con los cristianos, lo que proporciona cierto fundamento a la extraña circunstancia de que el Tamerlán de Poe elija a un fraile como confesor.

Independientemente de las fuentes remotas a las que Poe deba su conocimiento del personaje, parece claro que el precedente inmediato del norteamericano, también respecto a la elección de asunto, es Byron, que en 1824 publicó el drama *The Deformed*

---

<sup>107</sup> Todas las citas de este y otros poemas de Poe siguen la edición de Mabbott de 1969 (Poe 2000b). “Di, santo padre, ¿respira todavía / un rebelde, un Bayaceto? / ¿Qué hay? ¿Por qué tiembblas, hombre triste, / como si mis palabras fueran el simún? / ¿Por qué la gente dobla la rodilla, / ante el joven Tamerlán..., ante mí?”.



*Transformed* ("El deforme transformado"), cuyo protagonista es Timur el Cojo ("Timur the Lamé"), pobre estudiante turco que llega a convertirse en gran guerrero y príncipe. También Poe llama a su personaje "Timur" en alguna ocasión, y explica en nota que "Timur Bek" era otro de los apelativos del caudillo tártaro<sup>108</sup>. Por otra parte, tanto en la obra de Byron como en la de Poe aparece Samarcanda ("Samarcand") como centro de poder. Poe explica que, en su opinión, fue tras la batalla de Angora cuando Tamerlán hizo de Samarcanda su residencia, convirtiéndose así ésta por un tiempo en sede del saber y las artes<sup>109</sup>. Ambas referencias coinciden en la tirada XV de "Tamerlane":

Look 'round thee now on Samarcand,  
Is she not queen of earth? her pride  
Above all cities? in her hand  
Their destinies? with all beside  
Of glory, which the world hath known?  
Stands she not proudly and alone?  
And who her sov' reign? Timur...<sup>110</sup> (327-333)

Este fragmento, no obstante, nos remite más bien a los constantes apóstrofes que el protagonista del mucho más popular *Childe Harold's Pilgrimage* dirige a las ciudades gloriosas y monu-

---

<sup>108</sup> Poe 2000b, 37, nota 8: "He was called Timur Bek as well as Tamerlane".

<sup>109</sup> *Íbid.*, nota 7: "I believe it was after the battle of Angora that Tamerlane made Samarcand his residence. It became for a time the seat of learning and the arts".

<sup>110</sup> "Contempla ahora a Samarcanda a tu alrededor, / ¿no es reina de la tierra? ¿su orgullo / sobre todas las ciudades? ¿en su mano / sus destinos? ¿con toda / la gloria añadida que el mundo haya conocido? / ¿No se alza orgullosa en su soledad? / ¿Y quién su soberano? Timur...".

mentos famosos con que se encuentra en su deambular. Así, la posición privilegiada de Samarcanda entre las naciones recuerda a la que Harold atribuye a Venecia:

I stood in Venice...  
 A thousand years their cloudy wings expand  
 Around me, and a dying glory smiles  
 O'er the far times, when many a subject land  
 Looked to the wingéd Lion's marble piles...  
 A ruler of the waters and their powers:  
 And such she was; — her daughters had their dowers  
 From spoils of nations, and the exhaustless East  
 Poured in her lap all gems in sparkling showers...<sup>111</sup>

(*Childe Harold's Pilgrimage*, Canto IV, I-II)

En estos fragmentos, tanto Poe como Byron efectúan el típico acto romántico de proyectar la personalidad de sus protagonistas (cada uno de ellos, *alter ego* de sus respectivos autores) sobre las grandiosas manifestaciones de poder, riqueza y arte que la Historia ha legado a los hombres capaces de apreciarlas. Típicamente romántica (byroniana, más bien) es también la insinuación de que tales manifestaciones de esplendor no bastan para colmar el deseo y la voluntad de poder de los personajes que las confrontan.

---

<sup>111</sup> “Me detuve en Venecia... / Mil años expanden sus nebulosas alas / a mi alrededor, y una gloria moribunda sonríe / a los tiempos lejanos, cuando muchas tierras sometidas / miraban las columnas de mármol del León alado... / Gobernante de las aguas y sus poderes: / Tal era: sus hijas tenían sus dotes / con despojos de naciones, y el Este inagotable / vertía en su regazo toda clase de gemas en lluvia centelleante...”.

No es éste el único momento de *Childe Harold's Pilgrimage* que podemos relacionar con "Tamerlane". El tema predominante en este último, la evocación de un idilio juvenil del protagonista, trasunto de los amores del propio Poe con Sarah Elmira Royster, coincide con uno de los temas recurrentes en la mayoría de las obras de Byron: la nostalgia de un periodo de su juventud en el que eran posible los amores inocentes, posible idealización del idilio juvenil que el poeta inglés mantuvo con Mary Chaworth (Rochester 1991, 43), y cuyo recuerdo puede rastrearse incluso en *Manfred* y *Don Juan*. En *Childe Harold's Pilgrimage* la inocencia pertenece exclusivamente a la amada, felizmente ajena al tedio y a la saturación que atenazan al protagonista:

For he through Sin's long labyrinth had run,  
Nor made atonement when he did amiss,  
Had sighed to many though he loved but one,  
And that loved one, alas! could ne'er be his.  
Ah, happy she! To 'scape from him whose kiss  
Had been pollution unto aught so chaste...<sup>112</sup> (Childe Harold, I, V)

En "Tamerlane", el tedio corruptor de Harold es sustituido por la ambición. Pero el efecto es el mismo: alejar al protagonista de su amada. Más adelante comentaremos las implicaciones peculiares de este tema en el poema del norteamericano. Añadamos que la amada de Tamerlán se llama "Ada", como la hija de Byron ("Augusta Ada", nacida en diciembre de 1815) y la mujer de Caín

---

<sup>112</sup> "Pues había recorrido el largo laberinto del Pecado, / sin hacer contrición por sus faltas, / había suspirado por muchas, aunque no amaba sino a una, / y esa amada, ay, nunca pudo ser suya. / Feliz ella, por escapar de aquel cuyo beso / hubiera mancillado algo tan casto..."

(“Adah”) en el drama del mismo nombre publicado por el inglés en 1821<sup>113</sup>.

Más determinante resulta el influjo de *Manfred*. De la familiaridad de Poe con la tragedia de Byron da testimonio la existencia de un poema, no publicado hasta 1875 y considerado de autoría dudosa hasta que la autenticidad de su fuente quedó establecida por I. B. Cauthen Jr. en su ya citado artículo de 1950/51. Se trata de “Alone”, poema de veintidós versos cuyos primeros diecinueve constituyen una clara paráfrasis o imitación de los versos 50-75 del Acto II, Escena 2 de *Manfred*. Ya en el artículo citado (289) se establecía la pertenencia del poema a la primera época de Poe y se ponía como fecha límite de composición el año 1835. Cauthen cotejó el poema con el fragmento de Byron y señaló las numerosas coincidencias entre ambos (290-291). El de Byron comienza:

... From my youth upwards,  
My spirit walked not with the souls of men,  
Nor looked upon the earth with human eyes<sup>114</sup> (vv. 50-52)

El de Poe, similarmente, remonta a la infancia esa capacidad para “ver distinto”:

---

<sup>113</sup> En el capítulo de posibles homenajes de Poe a personas del entorno de Byron, recordemos que la esposa de éste se llamaba Annabella, nombre muy similar al de la protagonista del poema “Annabel Lee” de Poe. Y, a título de curiosidad, señalemos que, según Hoffman (1998, 30)) la Ada de *Ada o el ardor* (*Ada or ardor*, 1969) de Nabokov es un homenaje explícito a la amada de Tamerlán. Nabokov ya había jugado con nombres de personajes de Poe en *Lolita* (1960), donde una amada juvenil de Humbert Humbert se llama Annabel Leigh (homófono de la “Annabel Lee” poeana) (Hoffman, 1998, 22-24).

<sup>114</sup> “Desde mi juventud / mi alma no andaba al lado de las almas de todos, / ni miraba la tierra con miradas humanas”. Trad. de J.M. Valverde (Martín de Riquer y Valverde, 1985).

From childhood's hour I have not been  
As other were — I have not seen  
As others saw.<sup>115</sup>

Ambos, fragmento y poema, hacen a continuación una profesión del aislamiento del poeta respecto al resto de la humanidad, para proceder luego a una típicamente romántica identificación de aquél con los misterios y prodigios de la naturaleza. Ya Cauthen señaló la originalidad de los dos últimos versos del poema de Poe,

And the cloud that took the form  
(When the rest of Heaven was blue)  
Of a demon in my view —<sup>116</sup>

que no guardan relación inmediata con el fragmento de Byron, pero sí pudieron estar inspirados, dice (íd. p. 291), por la inmediata aparición, en el drama, de la "Bruja de los Alpes".

Es posible, concluye Cauthen, que el evidente débito byroniano fuera lo que indujo a Poe a no incluir "Alone" en ninguna de las colecciones que publicó en vida. Paradójicamente, este poema figura hoy entre los más apreciados por la crítica y los lectores de Poe. En la ya citada carta en la que señalaba el parentesco entre la poesía de Byron y la del norteamericano, afirmaba Swinburne que el todavía dudoso "Alone" no le parecía desmerecer, en su conjunto,

---

<sup>115</sup> "Desde mi niñez yo no fui como los otros; yo no vi como los otros vieron". Trad. en prosa de Juan Ramón Jiménez (Jiménez, 1981, 319).

<sup>116</sup> "... [Y] de una nube que tomó, para que mis ojos la vieran cuando el cielo restante estaba azul, la forma de un demonio". Trad. citada, 320.

del modelo que se le asignaba<sup>117</sup>. Más entusiasta fue Juan Ramón Jiménez, que prosificó “Alone” en un artículo de 1953 (1981, 319-20) y comentó a propósito del mismo, que “este poema... ¿no tiene, en su sobriedad, su justeza, su límite propio, su idea central, el valor de lo eterno que tienen, por ejemplo [,] los mejores poemas de Leopardi, nunca olvidados?”<sup>118</sup>. El también poeta y estudioso de Poe Daniel Hoffman, por su parte, concluye (1998, 33):

El poema es casi un éxito, pues, aunque comienza con el tono y la dicción triviales de una canción de Thomas Hood o Tom Moore, se modula, al final, hacia la intensidad del primer William Blake. La franqueza de la dicción no es tan inusual en Poe como pudiera pensarse... Poe era capaz de escribir con claridad, de hecho el lenguaje aquí es tan corriente que llega a sumergirse en lo banal. Pero las últimas seis líneas redimen al poema de eso [;]

lo que, después de todo, no deja de ser uno más de los muchos elogios cautos y con reservas que Poe ha cosechado entre la crítica contemporánea. El posible débito de Poe con la “dicción y tono” de Hood y Moore se reduce, entendemos, al empleo del tetrámetro yámbico (por otra parte, un verso muy usado en la época) en vez del pentámetro que utiliza Byron en *Manfred*; y en cuanto a la elogiada imagen final, no hay que remontarse a Blake para dar cuenta de su intensidad visionaria: no deja de ser una reelaboración, acertada-

---

<sup>117</sup> “[S]eemed to me not unworthy of the parentage claimed for them”; Cauthen 1950/51, 289.

<sup>118</sup> Sobre la relevancia de la valoración que Jiménez hace de la obra de Poe, v. Rodríguez Guerrero-Strachan en Rigal Aragón & González Moreno 2010, 183: “Lo cierto es que la apreciación crítica de Poe por parte de Juan Ramón permitió una comprensión nueva y moderna de la poesía de éste”, en contraste con “las serias limitaciones en las interpretaciones de los poetas norteamericanos que habían estado vigentes en España en el siglo XIX”.

mente sintética, del mundo de *Manfred*. El "demonio" al que Poe alude no hay que entenderlo como una alusión a un ser maligno, como la Bruja de los Alpes, sino como *daemon* o *daimon*, deidad subalterna o genio del lugar, con cuya visión Poe trasciende las meras apariencias de los fenómenos naturales a los que ha aludido en las líneas anteriores y entra en una especie de comunión imaginativa con la Naturaleza. Antes de su encuentro con la Bruja de los Alpes, Manfred había invocado a ciertos "espíritus", a los que inútilmente reclama "olvido" ("Forgetfulness", "Oblivion, self-oblivion"; I, I). Típicamente poeana resulta, por contraste, la no determinación de las posibles peticiones que el poeta dirige a ese *daimon* que se le manifiesta en las formas naturales.

Por otra parte, es la escenografía alpina de *Manfred* la que determina en gran medida los rasgos físicos y el carácter del entorno que rodea a Tamerlán. Llama la atención que este poema sea la única obra de Poe en la que el paisaje determina o refleja las pasiones de los personajes. Pues aunque de Poe pueda decirse, como hizo el novelista irlandés George Moore, que "es uno de los pocos poetas modernos que escribían con los ojos, además de con los oídos<sup>119</sup>", lo cierto es que en su obra madura rara vez aparece un paisaje que no responda a una concepción simbólica previa, o a la creación de un "efecto", según dictaba su particular "teoría de la composición", aplicada tanto al relato como al poema. El paisaje turbulento, libre, abandonado a sí mismo sin obedecer a un patrón simbólico claro, y capaz por tanto de sobreponerse a las turbulencias del alma humana y moldearlas por su influjo, es un elemento típico de la creación literaria romántica. Tal es el modo en el que se manifiesta en "Tamerlane". Por ejemplo, en la tirada IV, donde la descripción de

---

<sup>119</sup> "He is one of the few modern poets who wrote with his eyes as well as his ears" (George Moore en la introducción a su *Anthology of Pure Poetry*, de 1924; citado en Regan 1964, 6).

una tormenta alcanza una concreción plástica rara vez lograda por el Poe posterior:

The rain came down upon my head  
 But barely shelter'd — and the wind  
 Pass'd quickly o'er me ...  
     ... and the rush,  
 The torrent of the chilly air  
 Gurgled in my pleased ear the crush  
 Of empires...<sup>120</sup> (60-67)

Las aliteraciones evocan la caída del agua y el fragor del viento. Se describe con precisión la sensación física de mojarse y el frío del aire. Y, sobre todo, se logra que estas sensaciones se equiparen con naturalidad con el estado de ánimo del protagonista.

Lo mismo ocurre, si bien ya en un plano puramente reflexivo, en la tirada XI, donde el protagonista reconoce explícitamente que el grandioso paisaje del desierto ha contribuido a avivar su propia ambición:

... Among men  
 Ambition is chain'd down — nor fed  
 (As in the desert, where the grand,  
 The wild, the beautiful conspire  
 With their own breath to fan its fire)  
 With thoughts such feelings can command...<sup>121</sup> (251-256)

---

<sup>120</sup> “[L]a lluvia caía sobre mi cabeza / apenas resguardada, y el viento / pasaba rápidamente sobre mí... / y el empuje, / el torrente del aire helado / gorgoteaba en mi oído complacido el crujir / de los imperios”.

<sup>121</sup> “Entre los hombres / la ambición está sujeta con cadenas, no alimentada / (como en el desierto, donde lo grandioso, / lo salvaje, lo bello, conspiran / para avivar su fuego con su propio aliento) / con los pensamientos que ese sentimiento puede gobernar...”.



Además de esta concepción general del paisaje, *Manfred* cede a "Tamerlane" algunos elementos de fondo muy reconocibles. El "cazador de gamuzas" ("chamois hunter") que impide el suicidio del protagonista del drama de Byron (acto I, escena II) pasa a ser el "cazador montañés" ("mountain hunter") que, al final de "Tamerlane" (tirada XVII), comunica a éste que Ada ha muerto. Al mismo Tamerlán, por otra parte, lo vemos convertido en "cazador de gamuzas" en algún momento de su juventud,

When after day of perilous strife  
With chamois, I would seize his den...<sup>122</sup> (41-42)

Más decisiva resulta la figura byroniana del "abad" ("The Abbot of St. Maurice"), que en *Manfred* representa la voz de la moral cristiana, que ofrece su inútil consuelo a la desesperación del protagonista y lo acompaña en el trance de su muerte (acto III). También en "Tamerlane" es un "santo fraile" ("holy friar") quien atiende la larga confesión del protagonista. Tanto *Manfred* como Tamerlán ven en la figura del religioso un mero ser humano incapaz de ofrecerles ayuda. En palabras de *Manfred*:

...I shall not choose a mortal  
To be my mediator.<sup>123</sup> (Acto III, escena I),

palabras de las que se hace eco Tamerlán al argumentar, en un extenso desarrollo de la afirmación de *Manfred* (que es, a la vez, un resumen del amplio debate que éste mantiene con el abad a lo largo de todo el Acto III):

---

<sup>122</sup> "Cuando, tras un día de peligrosa lucha / con la gamuza, tomaba su guarida...".

<sup>123</sup> "No elegiré a un mortal / para ser mi intercesor".

I have sent for thee, holy friar;  
 But't was not with the drunken hope,  
 Which is but agony of desire  
 To shun the fate ...  
 That I have call'd thee at this hour:  
 Such, father, is not my theme —  
 Nor am I mad, to deem that power  
 Of earth may shrive me of the sin  
 Unearthly pride hath revell'd in —  
 I would not call thee fool, old man,  
 But hope is not a gift of thine...<sup>124</sup>

(1-12)

Tamerlán, como Manfred, trata al religioso con cortés displicencia y le permite que sea testigo privilegiado de sus tormentos. No es *Manfred*, por otra parte, la única obra de Byron en la que aparece un religioso en el papel de confesor. También sucede en *The Giaour* (*El infiel*, 1813), poema con el que “Tamerlane” guarda más de una similitud: es también una historia de amor frustrado con fondo guerrero y transcurre en un marco oriental. Asimismo, está escrita en tetrámetros, verso característico de este tipo de relatos de ambiente exótico y legendario.

Resulta evidente, en definitiva, la familiaridad de Poe con los motivos y procedimientos de la poesía de Byron y con algunas de sus situaciones más características. Un análisis más detallado de “Tamerlane”, no obstante, nos permitirá evaluar la presencia de

---

<sup>124</sup> “Te he hecho llamar, santo fraile / pero no es con la ebria esperanza / -que no es sino agonía del deseo- / de esquivar el destino... / con la que te he llamado a esta hora: / no es ese, padre, mi discurso ahora... / Ni estoy loco para juzgar que poder / alguno terrenal puede absolverme del pecado / al que se ha entregado un orgullo sobrenatural... / No te llamaría tonto, viejo, / pero la esperanza no es uno de tus dones...”.

elementos originales en esta primera tentativa poética poeana, y atisbar, tanto en el poema extenso como en las piezas breves que lo acompañan, ideas e imágenes que insinúan empeños posteriores, en un marco literario distinto ya al del romanticismo byroniano.

### 3.3 UNA LECTURA DE "TAMERLANE"

#### 3.3.1 Tamerlán y su interlocutor

En su primera versión (1827), "Tamerlane" es un monólogo dramático de 406 versos repartidos en diecisiete tiradas numeradas. El narrador, Tamerlán, dirige su última confesión a un sacerdote, al que lo mismo se interpela respetuosamente como "santo fraile" (v.1), que con el apelativo más familiar de "padre" (v. 7) o el más informal de "viejo" ("old man", 11). Con desparpajo característico (y también byroniano, pues imita el que el poeta inglés usa en las presentaciones de sus poemas), Poe se excusa, en una nota, por haber elegido a un fraile como interlocutor de su personaje:

Cómo justificar el ponerle un fraile como confesor en su lecho de muerte, no lo puedo determinar exactamente. Él quería que alguien escuchase su relato, y ¿por qué no un fraile? No excede los límites de lo posible, lo que basta a mi propósito... Y, al menos, dispongo de buenos precedentes a mi favor para tales innovaciones.<sup>125</sup>

(Nota 1)

---

<sup>125</sup> "How I shall account for giving him "a friar" as a death confessor — I cannot exactly determine. He wanted someone to listen to his tale, — and why not a friar? It does not pass the bounds of possibility — quite sufficient for my purpose — and I have at least good authority on my side for such innovations".

A este interlocutor sólo se le concede la palabra brevemente una vez, para pedir aclaración por algo que ha dicho el protagonista y casi exclusivo narrador del poema:

Shame said'st thou?

Aye, I did inherit

That hated portion, with the fame...<sup>126</sup>

(vv. 24-25)

La proximidad de la muerte se le hace perceptible a Tamerlán a través del embotamiento de sus propios sentidos ("The gay wall of this gaudy tower / Grows dim around me —", vv. 15-16<sup>127</sup>), y también por el asombro que muestra el narrador por haber condescendido a hacer del denostado fraile su confidente en ese momento crucial, elevándolo así a un grado de confianza del que sólo había gozado hasta entonces "la sombra de alguien a quien en vida hice todo misterio, salvo un simple nombre"<sup>128</sup> (vv. 19-21). Queda así enunciado el tema principal del poema: la presencia, en la vida del protagonista, de una "sombra" (que, de momento, podemos entender como recuerdo, huella, etc., pero también en su acepción más fúnebre, como fantasma o espíritu de una persona muerta) a la que alguna vez hizo depositaria "del secreto de un espíritu / doblegado por el dolor"<sup>129</sup> (vv. 22-23).

El tema de la confianza resulta crucial en los preliminares del poema: en la primera tirada, Tamerlán niega a su confesor toda capacidad de absolverle de sus pecados o traerle alguna esperanza.

---

<sup>126</sup> "¿'Vergüenza' dijiste? — Sí, la heredé / en el mismo lote que la fama...".

<sup>127</sup> "El alegre muro de esta torre vulgar / se hace borroso a mi alrededor".

<sup>128</sup> "[T]he shade / Of one whom in life I made / All mystery but a simple name".

<sup>129</sup> "[T]he secret of a spirit / bow'd down in sorrow".

Esa esperanza sólo puede venir directamente de un "altar eterno" ("an eternal shrine", v. 14), y no ser impartida por mediadores. Todo ello acentúa la soledad de Tamerlán y la magnitud sobrehumana de su pecado, que no es otro que un "orgullo sobrenatural" ("unearthly pride", 10). Sobre el origen byroniano de este fraile ya hemos hablado. Hemos mencionado también cómo Poe despacha en pocas líneas el amplio debate sobre el arrepentimiento y la mediación eclesiástica que tiene lugar en el acto III de *Manfred*. Habrá que esperar a una balada posterior, "Lenore" (1843, 1845), para que Poe plantee una situación similar en la que, sin embargo, el religioso, o un personaje equivalente, aparece ahora dotado de toda su capacidad de réplica y amonestación. La idea de que este interlocutor es un religioso (Hoffman 1998, 68-69) se fundamenta en el lenguaje presuntuosamente eclesiástico con el que esta voz expresa sus admoniciones al atribulado protagonista del poema: "Un cántico sabático / elevemos a Dios, con toda la solemnidad necesaria para que los muertos no se sientan agraviados"<sup>130</sup> ("Lenore", vv. 13-14). Propio del registro eclesiástico es que este presunto sacerdote inicie su arenga en latín: "Peccavimus" ("Hemos pecado"; v. 13); y que en su apología de la difunta se exprese con una unción, e incluso cursilería, características: "the sweet Lenore" ("la dulce Lenore", v. 15), "the dear child" ("la querida niña", v. 16), "the fair and debonair" ("la hermosa y noble", v. 17).

Podría decirse que ninguna otra balada de Poe —muchas de ellas justamente atacadas por su artificialidad— alcanza tal grado de propiedad en la caracterización de un personaje por su modo de hablar. "Lenore", en efecto, ha de leerse como un diálogo, surgido en torno a una situación que guarda cierta semejanza con la que se

---

<sup>130</sup> "[L]et a Sabbath song / Go up to God so solemnly the dead may feel no wrong".

plantea en “Tamerlane”: un amante, desolado por la muerte de su amada, desahoga sus sentimientos ante un interlocutor; sólo que esta vez amante e interlocutor asumen posiciones abiertamente antagónicas: el segundo reprende al primero por su impiedad, que le lleva a no respetar el necesario rito funeral que se está llevando a cabo, mientras el amante reprocha a esta voz convencional toda su hipocresía, manifiesta tanto en la naturaleza del rito fúnebre como en el trato que esa voz y los representados por ella otorgaron en vida a la difunta.

Volviendo a “Tamerlane”, llama también la atención que, en los preliminares de este poema, el protagonista haga una protesta expresa de que no está loco (“Nor am I mad...”, 8), que hace pensar en todas las ocasiones en que los narradores de Poe hacen esta contraproducente afirmación al inicio de un relato<sup>131</sup>; con lo que “Tamerlane” anticipa una de las modalidades narrativas más características del Poe posterior, y fuente de tantos malentendidos respecto a la “seriedad” incluso de aquellas obras en las que no hay por qué dudar de la credibilidad del narrador: el monólogo puesto en boca de un narrador intradieético indigno de confianza.

No es éste el único problema suscitado por el carácter dialógico de “Tamerlane”: como veremos más adelante, cuestiones tales como el modo de identificarse el narrador o de dirigirse a sus interlocutores —no sólo el sacerdote: en el teatro mental de Tamerlán actúan otros personajes— resultarán cruciales, no sólo por su importancia dentro de esta obra, sino por la relevancia que adquirirán en cuanto que claves interpretativas de otras posteriores.

---

<sup>131</sup> Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo 4.

### 3.3.2 Naturaleza y analogía: la primera visión de Tamerlán

Tamerlán inicia su confesión propiamente dicha en la tirada III, cuyo comienzo recuerda el del mencionado poema "Alone" y el del fragmento de *Manfred* en que éste se inspira:

I have not always been as now... (30)

Pero, si los versos de *Manfred* y su paráfrasis en "Alone" enuncian las diferencias que hay entre el endiosado poeta romántico y la humanidad común, por un lado, y la irreductible soledad de aquél respecto a ésta, por otro, los de "Tamerlane" se aplican a señalar la distancia que hay entre la situación actual del protagonista, fruto de una usurpación<sup>132</sup>, y su condición originaria. Vio la luz en las montañas de Taglay, cuyo rocío, dice, envenenó su cerebro y fue la causa de lo que hemos de entender como la primera visión imaginativa del protagonista y el primer intento poeano de narrar una experiencia de esta clase. En esa ocasión, Tamerlán persiguió una gamuza hasta su guarida, donde cayó dormido. En sueños, se vio "rey niño del instante"<sup>133</sup> (v. 45). Como es característico, el trance imaginativo va asociado a un oscurecimiento de la percepción (sueño, ojos semicerrados) y, de un modo más característicamente byroniano, por la manifestación de los elementos de la naturaleza, que operan en la mente del joven Tamerlán por un sencillo principio de analogía: los juegos cambiantes de la luz entre las nubes figuran "la pompa de la monarquía" (v. 52), y la sonoridad del trueno (perfectamente evocada

---

<sup>132</sup> "The fever'd diadem on my brow / I ... won usurpingly" ("La enfebrecida corona de mi frente / ... la gané en usurpación"); vv. 31-32.

<sup>133</sup> "[T]he infant monarch of the hour". Ver en Apéndice nuestra traducción en verso castellano del fragmento (vv. 39-77).

por la del verso: “And the deep thunder’s echoing roar”, 53) figura en la mente del niño el fragor y el tumulto de la guerra, a los que él suma su propio grito de victoria. Todo ha ocurrido en el espacio característico de la visión imaginativa: en un recinto rústico, en este caso la guarida del animal perseguido, trasunto de la típica umbría o glorieta arbórea que, desde los tiempos de Spenser hasta el Romanticismo, constituye el escenario característico de esta clase de experiencias. La textura del recinto la podemos adivinar por la escasa protección que brinda contra la tormenta:

The rain came down upon my head  
But barely shelter’d —<sup>134</sup> (60-61),

que es lo que hace posible la viva evocación de la furia de los elementos y su efecto analógico sobre la imaginación del muchacho, que esta vez sí admite estar enloqueciendo (“my mind / Was mad’ning”, 62-63). La tormenta evoca en sus oídos el choque de los imperios, las plegarias de los prisioneros, el rumor de los pretendientes, la adulación... Tales son los “laureles” (v. 64) que el joven Tamerlán imagina estar recibiendo de los hombres, no de los elementos. Cuando cesa la tormenta y el muchacho despierta, ya no es el “hijo despreocupado de la Naturaleza” (“The child of Nature, without care”, v. 76) que había sido hasta entonces.

Esta correlación directa, no mediada, entre naturaleza y espíritu, por la que la primera ejerce su influjo a través de un procedimiento analógico unívoco, es típica del romanticismo byroniano, y en sus manifestaciones más simples se acerca, en sus resultados, a la pura alegoría: el joven Tamerlán, en cierto modo, no ha hecho más que leer en los elementos una alegoría profética de su destino. Este procedimiento será ajeno al Poe maduro, en el que este tipo de

---

<sup>134</sup> “Caía la lluvia sobre mi cabeza / apenas a cubierto...”.



alegoría naturalista cede su lugar a una visión totalmente subjetiva del entorno físico, por la que éste no dicta ya los estados de ánimo de los personajes, sino configura directamente una atmósfera mental, en muchos casos explícitamente producida por las manipulaciones a las que aquéllos someten el espacio sujeto a su jurisdicción, normalmente habitaciones o jardines. Hemos visto ya, al aludir al relato "The Assignment", cómo Poe irónicamente caracteriza a su héroe byroniano por proceder a esta clase de manipulaciones del entorno. Lo no susceptible de admitir tales manipulaciones se presenta como una invitación directa a la aniquilación o una entrada a ámbitos desconocidos: así, los remolinos que aparecerán posteriormente en los relatos "Ms. Found in a Bottle" ("Manuscrito encontrado en una botella") o "A Descent into the Maelstrom", o el pozo insondable que hay en medio de la celda de "The Pit and the Pendulum" ("El pozo y el péndulo"). Con todo, "Tamerlane" no es del todo ajeno a esta concepción de los elementos del paisaje: la visión que acabamos de glosar termina con la irrupción de una "luz extraña" (v. 74) cuya misión parece ser

My soul in mystery to steep<sup>135</sup>,

aunque en lo que sigue no hay nada de misterio, sino el mero resumen de una carrera de ascensión al poder y de renuncia al mundo sentimental de la infancia y primera juventud. Ya hemos visto cómo para críticos como Edward H. Davidson (1957), "Tamerlane", en cuanto que relato autobiográfico, admite una fructífera comparación con el registro más característico de la poesía de Wordsworth: el que constata el origen y desarrollo de la facultad imaginativa del poeta desde su más temprana infancia. También Wordsworth articula su relato en torno a un número de

---

<sup>135</sup> "Empapar mi alma en misterio".

experiencias visionarias basadas en la interiorización de impresiones surgidas de la interrelación entre mente y naturaleza. Pero, como ya señalaba el mencionado crítico (1957, 5), si ambos poetas exploran “la conciencia en expansión”, sólo el inglés alcanzará a cubrir todas las fases del proceso, incluyendo el necesario repliegue imaginativo cuando la conciencia madura concilia visión y realidad, a la vez que preserva la integridad de la experiencia visionaria tal como se conserva en la memoria. Sólo cuando el niño muere antes de alcanzar la edad adulta, como sucede en el poema “There Was a Boy”, incluido luego en *The Prelude*, la experiencia imaginativa queda desligada de este necesario movimiento dialéctico de conciliación:

Then sometimes, in that silence, while he hung  
 Listening, a gentle shock of mild surprise  
 Has carried far into his heart the voice  
 Of mountain-torrents; or the visible scene  
 Would enter unawares into his mind  
 With all its solemn imagery, its rocks,  
 Its woods, and that uncertain heaven received  
 Into the bosom of the steady lake.

This boy was taken from his mates, and died  
 In childhood, ere he was full twelve years old.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Wordsworth 1969, 145: “Y cuando un intervalo de silencio, / a pesar de sus artes, lo dejaba perplejo, / aguzaba el oído, / y era entonces la voz de los torrentes / la que embargaba de dulzura / su corazón, o lo asaltaban / en tropel las imágenes solemnes / del paisaje, los bosques, las roquedas, / o el firmamento incierto / contenido en el seno impasible del lago. // De entre sus compañeros fue escogido: murió / niño, antes de cumplir los doce” (traducción en verso castellano en Benítez Ariza, 2003, 30).

Significativamente, Wordsworth advierte de esa necesidad de conciliación con la realidad incluso en un poema en el que expresa su juvenil entusiasmo hacia la Revolución francesa, y que podría parangonarse, por su enunciación de una aspiración de poder, con la fantasía megalómana de la que dan cuenta los versos de Poe. Pero si bien el poema al que nos referimos, "French Revolution As It Appeared to Enthusiasts at its Commencements", da cuenta de una "impensada alegría" ("happines unthought of") que "infundió ánimo a los espíritus inertes / y a las almas alegres condujo al arrebató" ("The inert / Were roused, and lively natures rapt away"), en lo que parece un sentimiento de exaltación similar —aunque de signo político opuesto— al expresado en el poema de Poe, este entusiasmo no tiene aplicación "en la Utopía, en campos subterráneos / o alguna isla perdida", sino "en el mundo de todos, / el lugar donde, al cabo, si nos es concedido, / hemos de encontrar la felicidad."<sup>137</sup> La clara delimitación de la experiencia imaginativa es característica de Wordsworth y culminará en una renuncia explícita a la misma que no puede considerarse un fracaso de su tentativa poética personal, sino el destino de toda una generación confrontada con una realidad socio-política que terminó por desengañarlos. El ciclo creativo de Poe es más limitado: comienza en la emulación de los poetas mayores de su tiempo, pero no logra ir más allá de lo que Davidson llamará "autobiografía confusa" (1957, 5), de cuyos elementos disgregados surgirá su peculiar mundo poético.

---

<sup>137</sup> "Not in Utopia, subterranean fields, / Or some secreted island, Heaven knows where! / But in the very world, which is the world / Of all of us, —the place where in the end / We find our happiness, or not at all!". Wordsworth 1969, 165. Traducción en Benítez Ariza 2003, 32.

### 3.3.3 Imaginación y memoria: la amada de Tamerlán

A comienzos de la tirada V, Tamerlán repite la idea de que su condición actual es fruto de una usurpación:

My passions, from that hapless hour,  
Usurp'd a tyranny, which men  
Have deem'd ....  
My innate nature —<sup>138</sup> (78-81)

Tamerlán intenta explicar lo que insinúan sus palabras, y para ello inicia una enfática adversativa aclaratoria (“But, father, ...”; v. 82), con una nueva apelación directa a su interlocutor, designado ahora como “padre”. Lo que avala que esa “naturaleza innata” presupuesta por otros no se corresponde con la verdadera es la existencia de alguien que, incluso entonces, en plena juventud, cuando las pasiones arden más intensamente, supo ver que “ese corazón de acero tenía una parte de flaqueza femenina”<sup>139</sup>; o quizá sea mejor entender, en la dicción ocasionalmente forzada del poema, que Tamerlán considera ahora debilidad su capacidad de concebir afecto por una mujer.

Con esta afirmación queda claramente definida la dialéctica, planteada desde el principio del poema, entre la naturaleza “usurpada” de Tamerlán y su verdadera “naturaleza innata”. En un capítulo posterior veremos las dimensiones que esta tensión entre apariencias y realidades alcanza en la obra posterior de Poe, donde quedará expresada por el contraste dinámico entre lo “grotesco” (el

---

<sup>138</sup> “Mis pasiones, desde esa hora desventurada / usurparon una tiranía que los hombres / han juzgado ... / mi naturaleza innata”.

<sup>139</sup> “This iron heart / In woman’s weakness had a part”; vv. 86-87.

confuso mundo de las apariencias) y lo "arabesco" (la visión fluida y ordenada). Podríamos concluir, adelantando conclusiones, que Poe sitúa a su Tamerlán en la tesitura de renunciar a su realidad "usurpada", "grotesca", para remontarse a la visión armónica de la que gozaba en su juventud, siendo consciente en todo momento de que para alcanzarla ha de dejarse llevar hacia ese relativo oscurecimiento de la percepción que, según la teoría romántica de la Imaginación<sup>140</sup>, permite ir más allá de la mera apariencia. Ya vimos cómo la decisiva tormenta del episodio anterior era evocada por Tamerlán como una visión de esta clase. Ahora, curiosamente, la experiencia imaginativa parece conducir a cierto tipo de olvido, al que, no obstante, sobrevive la esencia de la visión:

In spring of life have ye ne'er dwelt  
 Some object of delight upon,  
 With steadfast eye, till ye have felt  
 The earth reel — and the vision gone?  
 And I have held to memory's eye  
 One object — and but one — until  
 Its very form hath pass'd me by,  
 But left its influence with me still.<sup>141</sup> (94-101)

La "forma" del objeto contemplado se ha perdido: inmediatamente antes de pronunciar estos versos, Tamerlán se ha declarado "incapaz de trazar la anhelante belleza de un rostro"<sup>142</sup> (vv. 90-91), y

---

<sup>140</sup> La discutiremos en el apartado 4.1.

<sup>141</sup> "En la primavera de la vida, / ¿nunca has reparado / en algún objeto de deleite / con la mirada fija, hasta haber sentido / que la tierra daba vueltas y la visión desaparecía? / Yo he conservado en el ojo de mi memoria / un único objeto, sólo uno, hasta que / su propia forma se me desvaneció, / aunque me dejó su influencia".

<sup>142</sup> "Nor would I dare to attempt to trace / The breathing beauty of a face".

ello a pesar de reconocer un carácter eminentemente visual a la memoria. Sólo queda la “influencia” del objeto contemplado, extraña entidad que parece quedar muy por debajo del alcance que los románticos mayores daban a la realidad aprehendida en toda su intensidad por la Imaginación. No obstante, la mirada fija y la impresión de que la realidad circundante (aparencial, engañosa) da vueltas hasta disolverse son requisitos característicos de la visión imaginativa, y de ellos sacará Poe gran partido en escritos posteriores. Lo exclusivo de “Tamerlane”, y fruto de su impronta byroniana, es la vinculación que se establece entre la capacidad visionaria y la juventud de quien la experimenta. En la apelación que el narrador hace a la simpatía de su interlocutor, recurre a la única experiencia en común que puede haber entre ambos: el hecho de que los dos hayan conocido la “primavera de la vida”.

Pudiera decirse, a la vista de cómo Poe plantea el nudo de su historia, que en ella se suman dos descreimientos: el ya comentado de Byron respecto al mito romántico de la Imaginación y el del propio Poe respecto a la posible realización poética del mismo. Habrá que tener en cuenta estas tempranas limitaciones para entender el carácter del “fracaso” imaginativo que Poe experimentará al abordar su poema más ambicioso, “Al Aaraaf” (1829), según veremos en el capítulo próximo.

### 3.3.4 Imágenes de un idilio

La apelación a la simpatía del religioso es sólo momentánea. En la tirada siguiente (VI), Tamerlán descarta la capacidad del clérigo para concebir “el mágico imperio de una llama” (v. 104) como la que inflama su propio corazón. Tras la recusación del clérigo, el narrador declara haber perdido el cielo por su pasión, que describe en términos de culto religioso:

... her young heart the shrine  
 On which my every hope and thought  
 Were incense...<sup>143</sup> (113-115),

tras haber enunciado, poco antes, lo que será el tema de su conocido poema póstumo "Annabel Lee" (1849): la envidia que unos presuntos ángeles tutelares sienten hacia unos enamorados, y que les lleva a urdir la muerte de la amada:

Tho' then its passion could not be:  
 'Twas such as angels' minds above  
 Might envy<sup>144</sup>. (VI, 111-113)

La mención de estos "ángeles" envidiosos puede entenderse como la primera aparición en Poe de un tema que desarrollará en escritos posteriores: el del reproche dirigido a entidades sobrenaturales o humanas a las que culpa de las desventuras que impiden la consumación del amor. Comentábamos antes que este papel funesto era el concedido al presunto religioso que intervenía en la balada dialogada "Lenore". Sabemos ya de la relación difícil de Poe con su padrastro John Allan. A este posible modelo de autoridad paterna percibida como obstáculo para la realización de determinadas aspiraciones personales habría que sumar, en la época en que se escribió "Tamerlane", a los padres de la prometida juvenil de Poe, Sarah Elmira Royster, que se mostraron en todo momento contrarios a esa relación y posiblemente ejercieron toda su influencia para orientar los afectos de la joven en otro sentido —aunque no hasta el punto, como el propio Poe da a entender en las

---

<sup>143</sup> "...[S]u joven corazón el altar / sobre el que todas mis esperanzas y pensamientos / eran incienso..."

<sup>144</sup> "Aunque entonces su pasión no pudo ser: era de las que las mentes angélicas de allá arriba / podrían envidiar".

elaboraciones poéticas de este asunto, de forzar el matrimonio de ésta con otro pretendiente<sup>145</sup>—. Sea como fuere, el caso es que en Poe es recurrente la imagen del idilio juvenil interrumpido por instancias más poderosas. La encontramos en relatos tan tardíos como *Eleonora*, de 1841 (significativamente titulado con una variante del nombre “Lenore”, que daba título al poema de 1843) o en el ya mencionado “Annabel Lee”.

“Tamerlane” constituye la primera versión de este tema recurrente. El marco orientalizante y la elección de un personaje de carácter épico no son más que máscaras que disimulan su verdadero asunto, que no es otro que la evocación de un idilio juvenil y el intento de explicar las causas que condujeron a su fin.

En “Annabel Lee”, la versión más tardía de este tema, lo encontramos formulado con estas palabras:

She was a child and I was a child  
In this kingdom by the sea,  
But we loved with a love that was more than love —  
I and my Annabel Lee —  
With a love that the wingèd seraphs of heaven  
Coveted her and me.<sup>146</sup> (Poe 2000b, 478, vv. 7-12)

---

<sup>145</sup> V. Quinn 1941, 93. Para este biógrafo de Poe, poemas como el que empieza “I saw you on thy bridal day”, claramente inspirados por las circunstancias de este fallido romance, expresan “un dolor probablemente dramatizado”. Igualmente, tampoco parece que la ruptura resultara traumática para la joven, que se casó a los diecisiete años y “cuyo corazón” — dice Quinn— “evidentemente no estaba roto”.

<sup>146</sup> “Ella era una niña y yo era un niño / en ese reino junto al mar, / pero nos amábamos con un amor que era más que amor / yo y mi Anabel Lee... / Con un amor que los alados serafines del cielo / nos envidiaban, a ella y a mí”.



El escenario del idilio queda reducido a un abstracto "reino junto al mar", bien alejado de la concreción física de las montañas de Taglay donde transcurre la infancia y juventud de Tamerlán y donde éste galopa, caza y experimenta la furia de los elementos y la capacidad de sugerencia visionaria que ese entorno natural ejerce sobre él. Como Tamerlán, el innominado narrador de "Annabel Lee" siente la ominosa envidia de los ángeles, pero unos versos más adelante será capaz de concretar sus acusaciones en ciertos "parientes de alta cuna" ("high-born kinsmen", v. 17), ejecutores directos del designio de separar a los amantes. A diferencia de Tamerlán, el narrador de "Annabel Lee" sí es capaz de conservar en su memoria algo más que la "influencia" del recuerdo de su amada: en los versos finales del poema evoca la belleza de ésta y sus "ojos brillantes" (v. 36). Cabría, pues, trazar toda una poética de Poe a partir de la mera confrontación del tratamiento dado a los dos idilios: el paisaje, por un lado, queda reducido a dimensiones meramente simbólicas, mientras que el destino ejecutor, que en "Tamerlane" no era más que un conjunto indistinto de "pasiones", se diversifica posteriormente en toda una jerarquía de agentes, que van desde los elementos supranaturales que sentirían "envidia" de los sentimientos humanos —en un curioso planteamiento que invierte la tesis central de "Al Araaf", por la que son esos sentimientos los que obstaculizan la ascensión de los espíritus en la escala del ser—, a los seres humanos concretos con capacidad real de obstaculizar esos sentimientos. Este cambio de concepción implica el diseño de una cosmogonía altamente original, que Poe no era capaz de entrever aún cuando concibió "Tamerlane", pero cuyas líneas básicas estarían ya apuntadas, como veremos, en "Al Araaf", publicado apenas dos años después.

Tras las prevenciones con que Tamerlán ha introducido el recuerdo de la amada, y que no son otras, recordemos, que la imposibilidad de recordar sus rasgos y la escasa comprensión que

espera encontrar en su interlocutor, la tirada siguiente (VII) inicia la evocación concreta del idilio:

We grew in age and love together,  
Roaming the forest and the wild...<sup>147</sup> (120-121)

La concepción de la amada como elemento de una infancia idealizada se encuentra también, como se ha dicho, en “Annabel Lee” y en “Eleonora”. Del primero comentábamos que transcurre en un marco abstracto, del que se han eliminado los detalles. El segundo, en cambio, presenta ya la típica prolijidad descriptiva —aunque no naturalista— característica de los cuentos maduros de Poe, y ofrece abundantes detalles coincidentes con los que concurren en “Tamerlane”. Así, la infancia compartida:

Siempre habíamos vivido juntos, bajo un sol tropical, en el Valle de la Hierba Irisada. (Trad. de Julio Cortázar, en Poe 1980, 99)<sup>148</sup>.

Veinte años afirma tener el narrador de “Eleonora” cuando se reconoce enamorado por primera vez. Con el amor aparece el cambio, aparece el presentimiento de la muerte y, con ella, la disolución del mundo idealizado representado por el Valle de la Hierba Irisada. El moderadamente byroniano protagonista de “Tamerlane”, en cambio, asume una especie de precoz conciencia del amor:

Ev'n childhood knows the human heart;  
For when ...

---

<sup>147</sup> “Crecimos juntos en amor y edad, / vagando por bosques y selvas...”.

<sup>148</sup> “We had always dwelled together, beneath a tropical sun, in the Valley of the Many-Colored Grass” (Poe 1901-1902, IV, 237).

I'd throw me on her throbbing breast,  
 And pour my spirit out in tears,  
 She'd look up in my wilder'd eye —  
 There was no need to speak the rest —  
 No need to quiet her kind fears —  
 She did not ask the reason why.<sup>149</sup> (126-135)

Como se verá conforme avancemos en nuestro comentario, Tamerlán y su amada sí coincidirán con los protagonistas de "Eleonora" en otros aspectos. En ambos idilios, al hábito de "errar" ("roam") por los espacios salvajes va unido el de mantener elevadas conversaciones sobre asuntos aparentemente dispares en uno y otro caso (la muerte, en "Eleonora"; la llamada de la ambición en "Tamerlane") pero coincidentes ambos en prefigurar el destino de los protagonistas y en aludir a acontecimientos que no son, en suma, sino consecuencia del inexorable paso del tiempo sobre ellos. Ya el poeta norteamericano Richard Wilbur señaló que éste es el verdadero asunto de "Tamerlane":

No es que Tamerlán haya hecho una elección equivocada entre el Amor y la Ambición: es que el tiempo le ha enajenado su infancia y la capacidad visionaria de poseer, a través de Psyche, 'el mundo y todo lo que contiene'.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> "Incluso la infancia conoce el corazón humano; / pues, cuando... / me arrojaba a su pecho palpitante, / y vertía mi espíritu en lágrimas, / ella escrutaba mi ojo trastornado... / No había necesidad de decir más... / Ella no preguntaba la razón".

<sup>150</sup> "It is not that Tamerlane has made an erroneous choice between Love and Ambition: it is that Time has inevitably estranged him from his boyhood and from the visionary capacity to possess, through Psyche, 'the world and all it did contain'". Citado en Hoffman 1998, 30.

Es posible que Wilbur extrapole a “Tamerlane” ciertas constantes temáticas de la obra total de Poe que sólo más adelante se harán evidentes. El afán de “posesión” que manifiesta Tamerlán no es sólo imaginativo o visionario. En el mundo pudoroso de Poe, Tamerlán expresa su amor en actos que insinúan, si no la posesión explícita, sí alguna forma de intimidad física. Su amada recibe sus efusiones, como hemos visto, con el corazón palpitante (“throbbing breast”), y la imagen borrosa que Tamerlán no logra concretar, recuérdese, es la de un bello rostro con la respiración alterada (“the breathing beauty of a face”). Contra lo inhospitalario del clima, Tamerlán ofrece su protección física (“My breast her shield in wintry weather<sup>151</sup>”, v. 122); y cuando finalmente la abandona, la escena se construye en torno al tópico de la marcha furtiva del amante después de haber pasado la noche con la amada en la característica “umbría” o refugio rústico de la tradición bucólica:

One noon of a bright summer's day  
 I pass'd from out the matted bower  
 Where in a deep, still slumber lay  
 My Ada. In that silent hour,  
 A silent gaze was my farewell.<sup>152</sup> (283-287)

Tampoco de la ambición que lleva a Tamerlán a conquistar un imperio puede decirse que responda a la “capacidad visionaria de poseer” el mundo “mediante la Psique”. Antes al contrario, esta ambición pone en marcha una cadena de decisiones conscientes, la primera de las cuales es la de abandonar a la amada. Y, aunque la

---

<sup>151</sup> “Mi pecho su escudo en el invierno”.

<sup>152</sup> “Al mediodía de un claro día de verano / salí de la espesa umbría / donde en un sueño profundo y apacible yacía / mi Ada. En esa hora pacífica / una mirada silenciosa fue mi adiós”.

suma de los actos surgidos de esas decisiones se traduzca en experiencia —es decir, en saber acumulado—, estamos lejos aún de la equiparación explícita entre conocimiento y tiempo que alcanzará su formulación más neta en "Sonnet—To Science". En este poema, sobre el que habremos de volver en nuestra discusión de "Al Aaraaf", la ciencia misma es considerada "hija del Tiempo" y encarnada en un buitre destructor. El carácter disolvente del Tiempo terminará por imponerse al valor específico que pueda tener cualquier caudal de experiencia acumulada: es decir, esa experiencia no derivará, como sucederá en *Eureka*, en un rápido conocimiento intuitivo concebido como una especie de inducción instantánea; y de ella no nacerá otra cosa, en la fase en la que se ubica el mencionado soneto, que el temible buitre destructor. Pero en "Tamerlane" estamos aún en un universo byroniano donde los saberes debidos a la experiencia, por tediosos que pudieran resultar, son a la vez motor y contenido de la acción humana. Ese tedio de la experiencia, recuérdese, era el motor de la acción en *Childe Harold's Pilgrimage*:

He felt the fulness of satiety:

Then loathed he in his native land to dwell...<sup>153</sup>

(*Childe Harold*, I, IV)

La errancia de Tamerlán tiene, pues, el mismo origen que la de Childe Harold: el tedio, el hartazgo anticipado. Y, como ocurre con el personaje de Byron, los hechos a los que dará lugar esa característica huida hacia adelante no harán otra cosa que aumentar ese tedio inicial, y nunca supondrán la recuperación de la prístina condición visionaria que el personaje pudo disfrutar, no

---

<sup>153</sup> "Sintió el hartazgo de la saciedad: / odió entonces vivir en su tierra nativa".

ya en su niñez o juventud real, sino en una irrecuperable niñez abstracta, a la que es imposible volver.

### 3.3.4 Reflexiones de Tamerlán

Tras la evocación del idilio, el poema introduce un paréntesis reflexivo de sabor casi proustiano<sup>154</sup>: los recuerdos de esos años, dice el narrador, se le presentan, “en estas horas solitarias” (v. 137) de su agonía, como el perfume de unas extrañas flores veraniegas: de unas flores conocidas en la infancia y que, al ser vistas de nuevo, evocan no sólo a las flores de entonces, sino cuanto las rodeaba. En las tiradas siguientes, ese tono meditativo alternará con la evocación, siguiendo el ejemplo de Byron en *Childe Harold* y, sobre todo, en *Don Juan*. Como su modelo, Poe parece consciente de la clase de contrapunto humorístico que pueden suscitar las partes más sensibleras de su obra; a diferencia de Byron, no obstante, no se atreve a ensayar semejante contrapunto en el desarrollo de la misma, y se limita a apuntar esa posibilidad en una nota a pie de página. Así, cuando dice:

... no purer thought

Dwelt in a seraph's breast than thine...<sup>155</sup>

(151-152),

añade, en nota:

---

<sup>154</sup> Véase la traducción en verso de todo el fragmento (vv. 136-143) en el Apéndice.

<sup>155</sup> Parafraseamos: “En el corazón de un serafín no cabía pensamiento más puro que los referidos a ti”.

Solicito el perdón del lector por hacer que Tamerlán, un tártaro del siglo catorce, hable en el mismo lenguaje que un caballero de Boston del diecinueve; pero de la mitología tártara tenemos poca información.<sup>156</sup>

La versátil voz poemática que habla en *Don Juan* habría integrado este paréntesis de humorística reserva en su discurso. Que Poe no lo haga, pese a haber abierto su poema a la variedad tonal típica de Byron, revela, no sólo que sus recursos son más limitados, sino también que "Tamerlane" se rige por una lógica improvisada, dictada por las asociaciones que suscita cada nuevo elemento más o menos arbitrariamente introducido, y no por la lógica implacable, externa al poema, con que Byron vigila el desarrollo de su *Don Juan*. Poe, en cambio, apenas ha terminado de burlarse de su arbitraria mención de los "serafines", recurre a la imagen angélica para aquilatar el valor del sentimiento amoroso de su protagonista:

I lov'd her as an angel might<sup>157</sup> (154);

lo que, contradictoriamente, equipara al amante con esos "ángeles envidiosos" a los que había aludido más arriba y pone toda esta demostración de amor bajo sospecha. Igualmente, el mismo Poe que ha confesado su ignorancia de la "mitología tártara" hace que su protagonista invoque, unos versos más abajo (v. 156), a una ignota deidad, Edis, en cuyo altar resplandece una luz comparable, dice, a la de su amor. Edis, explica en una nueva nota, es la deidad que preside sobre el amor virtuoso. La nota admite que tanto el altar como el

---

<sup>156</sup> "I must beg the reader's pardon for making Tamerlane, a Tartar of the fourteenth century, speak in the same language as a Boston gentleman of the nineteenth: but of the Tartar mythology we have little information".

<sup>157</sup> "La amaba como lo haría un ángel".

resplandor aludidos en el poema son imaginarios, lo que, a falta de otros datos, nos hace sospechar que podamos estar ante una temprana muestra de un procedimiento poético que le ha sido frecuentemente afeado a Poe: la invención de nombres propios para cubrir determinadas necesidades métricas<sup>158</sup>. La torpeza de este recurso es especialmente evidente cuando se emplea para completar una rima, como sucede, por ejemplo, en “Bridal Ballad” (1836-1849):

And I sighed to him before me  
(Thinking him dead D’Elormie)...<sup>159</sup> (vv. 17-18);

o para forzar una rima interna, como ocurre en “Lenore”:

And, Guy De Vere, hast thou no tear? — weep now or never more!<sup>160</sup>  
(v. 3),

---

<sup>158</sup> Entre quienes reprochan a Poe el uso de este recurso se encuentran Aldous Huxley y el ya citado Daniel Hoffman (1998). Como ya sabemos, el primero, en una sección de su ensayo “Vulgarity in Literature”, de 1930 (en Regan 1967, 31-37), se burló de diversos procedimientos de Poe e incluso perpetró una divertida parodia de “Ulalume”. Respecto a cierto conocido pareado de este poema (“I have reached these land but newly / From an ultimate dim Thule” [“Acabo de llegar a estas tierras / procedente de una difusa última Thule”]), comenta que “newly” sólo rima con “Thule” si pronunciamos el adverbio a la manera bengalí, o el nombre como si uno fuera de Whitechapel... Igualmente, poco antes se burla del empleo de los nombres propios “Auber” y “Weir”, forzados a rimar con “October” y “year”.

<sup>159</sup> “Y suspiré ante él, (que estaba) frente a mí / (tomándolo por el difunto D’Elormie)...”. Cito por la versión que Mabbott llama F, correspondiente al ejemplar de *The Raven and Other Poems* propiedad de J. Lorimer Graham, con correcciones manuscritas del propio Poe. La rima citada no aparece en la versión primera del poema (A), publicada en el *Southern Literary Messenger* en enero de 1837. V. Poe 2000b, 304-310.

<sup>160</sup> “Y tú, Guy De Vere, ¿no tienes lágrimas?... Lloro ahora o nunca”. Versión K (1844-1849) en la edición de Mabbott.



aunque también puede citarse algún caso en el que, como en el verso de "Tamerlane" que comentamos, el nombre propio se acomoda en posición medial: así ocurre en "To the River —" ("Al río...", 1829):

The playful maziness of art

In old Alberto's daughter...<sup>161</sup>

(vv. 5-6)

A favor de Poe hay que decir que, salvo en el último ejemplo, extraído de un breve madrigal lírico, los otros dos ocurren en poemas explícitamente presentados como "baladas"<sup>162</sup>; en los que, por consiguiente, hablan voces distintas a la del poeta y existen personajes que pueden llevar nombres tan extraños o forzados como los que hemos citado.

Resulta significativo que todos estos defectos e incoherencias ocurran en una de las zonas más vacilantes del poema, donde entran en conflicto los diversos tonos que Poe intenta a lo largo del mismo (narrativo, meditativo, lírico), y el propio planteamiento dramático (recuérdese: se trata de un monólogo de Tamerlán dirigido a un confesor) es olvidado o ignorado: a lo largo de la tirada VIII, Tamerlán pasa de aludir a su amada en tercera persona ("Yes! she was worthy of all love"<sup>163</sup>, v. 144) a interpellarla en segunda: "I had no

---

<sup>161</sup> "El laberinto juguetón del arte". Pollin (1998) da "*maziness*" como acuñación de Poe, lo que añade un elemento más de rareza a la dicción de este poema.

<sup>162</sup> Hoffman (1998, 66) da la siguiente definición de "balada": "A ballad ... is a narrative poem in regular stanzas, often with a refrain: a tale told in song, the song residually suggesting dance" ("Una balada ... es un poema narrativo en estrofas regulares, a menudo con estribillo: un cuento contado en forma de canción, de canción que residualmente sugiere danza").

<sup>163</sup> "Sí, ella se merecía todo el amor".

being but in thee!<sup>164</sup>” (v. 159). En medio de esta confusión, se abre paso uno de los mejores fragmentos del poema, en el que Poe formula de nuevo lo que luego será su singular dialéctica, presente en toda su obra, entre lo “grotesco” (lo confuso, desordenado y puramente aparential) y lo “arabesco” (lo ordenado y armónico):

The world — its joy — its share of pain  
 Which I felt not — its bodied forms  
 Of varied being, which contain  
 The bodiless spirits of the storms.  
 The sunshine, and the calm — the ideal  
 And fleeting vanities of dreams,  
 Fearfully beautiful! the real  
 Nothings of mid-day waking life —  
 Of an enchanted life, which seems,  
 Now as I look back, the strife  
 Of some ill demon, with a power  
 Which left me in an evil hour,  
 All that I felt, or saw, or thought,  
 Crowding, confused became  
 (With thine unearthly beauty fraught)  
 Thou — and the nothing of a name.<sup>165</sup> (163-178)

El mundo, confuso y caótico, se ordena para fundirse en la imagen de la amada, poseedora de una belleza que no es de este mundo (“unearthly”) y, por tanto, es encarnación de una realidad superior. Y decimos “encarnación” intencionadamente, pues en el universo de Poe, ya desde estos primeros atisbos, no hay verdadera

---

<sup>164</sup> “¡Yo no tenía ser sino en ti!”.

<sup>165</sup> Véase la traducción en verso de todo el fragmento en el Apéndice.

diferencia entre lo material y lo espiritual: todo es materia, las formas corpóreas incluyen los espíritus incorpóreos de las tormentas y las vanidades de los sueños, no demasiado distintas, por otra parte, de las realidades palpables que nos es dado contemplar en pleno día. Ese mundo, a la vez material y puramente aparential, se resume, como en el poema "Alone", en la imagen de un demonio con el que el narrador confronta un poder que pronto ha de faltarle: la capacidad visionaria que, característicamente, los románticos atribuyen a la infancia y consideran atributo esencial del poeta. Precocemente alertado contra este mito (sobre el que volveremos en el próximo capítulo), Poe, hablando por boca de Tamerlán, se considera ya privado de ese poder. Estamos ante la primera formulación consciente del fracaso imaginativo al que Poe aludirá en "Sonnet—To Science" y ejemplificará en el inconcluso "Al Aaraaf".

Igualmente característico de Poe es su denuncia de la inconsistencia de las "meras palabras". El nombre mismo de la amada es nada ("nothing"), o es considerado como tal por ser lo único que el poeta es capaz de recuperar con el recuerdo, puesto que, como ya hemos visto, el rostro ha sido olvidado. Obsérvese que este nombre no ha sido aún pronunciado en el poema (no lo será hasta el verso 286), y que el narrador ha preferido confrontar a la amada con un intransferible pronombre de segunda persona, capaz de postularla como interlocutor.

### 3.3.6 Los nombres de la amada

#### 3.3.6.1 El "Tamerlane" de 1829

Ya hemos visto, a propósito del personaje del religioso que oye la confesión de Tamerlán, el carácter problemático que presenta el tratamiento que recibe esta figura y el cambiante grado de cercanía,

e incluso de realidad, que ese tratamiento otorga al interlocutor del narrador principal y casi único del poema. También la presencia de la amada, y el grado de interlocución que se le otorga, resultan problemáticos en el confuso universo casi solipsista del protagonista. La mención del nombre de la amada será suprimida de la versión publicada en 1829. No así la importante tirada que acabamos de comentar, con su llamativa inclusión de una segunda persona que no se refiere al interlocutor presente —el monje—, sino al que el narrador evoca en su imaginación. No obstante, la nueva versión matiza notablemente lo expuesto en la primera, como puede verse al cotejar ambas:

I had no being — but in thee:  
 The world, and all it did contain  
 In the earth — the air — the sea —  
 Its joy — its little lot of pain  
 That was new pleasure — the ideal,  
 Dim vanities of dreams by night —  
 And dimmer nothings which were real —  
 (Shadows — and a more shadowy light!)  
 Parted upon their misty wings,  
 And so, confusedly, became  
 Thine image and — a name — a name!  
 Two separate — yet most intimate things.<sup>166</sup> (vv.116-127)

---

<sup>166</sup> “Yo no tenía ser sino en ti: / el mundo y todo lo que contenía / en la tierra, el aire, el mar, / su alegría, su pequeña parte de dolor / que era nuevo placer, las ideales / difusas vanidades de los sueños nocturnos / y las más difusas naderías que eran reales / (sombras, y luz aún más sombría) / partieron sobre sus nebulosas alas / y así, confusamente, se convirtieron / en tu imagen y en un nombre... ¡Un nombre! / dos cosas distintas, pero íntimamente unidas”. La cita en esta ocasión procede de la versión H del poema, según la edición de Mabbott.

En la nueva versión, Poe condensa su enumeración de realidades (tangibles e imaginarias) en un todo capaz de alejarse sobre "alas nebulosas" para ceder su lugar a la presencia de la amada. El designio de economía verbal que mueve a Poe en su revisión del poema le lleva a una imagen que luego será recurrente en su poesía posterior: la del gran pájaro de alas poderosas, encarnación del tiempo y de su poder destructor, "buitre con alas de insulsa realidad"<sup>167</sup>. En "Tamerlane" (1829) la imagen no ha alcanzado todavía este valor, y se identifica más bien con las diversas tradiciones simbólicas que relacionan determinadas aves con la creación<sup>168</sup>. Resulta significativo, por otra parte, el ciclo simbólico trazado, por el que las realidades materiales e inmateriales (para Poe una misma cosa) se condensan en un pájaro que, a su vez, alumbra o cede su lugar a un nuevo principio espiritual: la amada. El innominado pájaro de alas nebulosas de "Tamerlane" (1829) prefigura, por tanto, el principio de disolución-reintegración que presidirá la obra madura de Poe y alcanzará su máxima concreción en *Eureka*.

También discrepa la versión de 1829 de la primera en la consideración que el poeta/narrador concede al nombre de la amada: si antes era "nada" y, en todo caso, algo despreciable frente al mágico "tú" que interpela directamente al ser querido, ahora es algo íntimamente unido a esa imagen cuya presencia es invocada por el uso del pronombre de segunda persona. Quedan así resueltas algunas de las múltiples contradicciones planteadas en la versión primera, en la que se invocaba una presencia cuya imagen

---

<sup>167</sup> Traduzco el verso 4 de "Sonnet-To Science:" *Vulture, whose wings are dull realities*"; v. traducción métrica del poema complete en Apéndice.

<sup>168</sup> "El 'pájaro gigante' es siempre el símbolo de una deidad creadora. Los hindúes de la época védica se figuraban el sol bajo la forma de un inmenso pájaro, águila o cisne. Los germanos también tenían un pájaro solar". (Ciriot, 1998, 358).

se declaraba olvidada e imposible de recuperar, y en la que el narrador se desentendía de un nombre al que, en último término, terminaba apelando. Si en la segunda versión el nombre de la amada es respetuosamente omitido, es porque se le atribuye una intimidad esencial con la imagen (es decir, la presencia) de la persona que designa.

En toda la poesía de Poe existe una curiosa dialéctica entre la omisión y la mención del nombre de las interlocutoras o destinatarias de los poemas o, en su caso, del de determinados personajes femeninos de los relatos. Poe la resuelve de distintas maneras: una de ellas (de la que también nos ocuparemos en el capítulo siguiente, al tratar de los nombres de los protagonistas de “Al Aaraaf”) es la de postular nombres imaginarios más o menos inusuales y casi siempre dotados de una significación y un simbolismo identificables; otras veces, Poe somete los nombres a diversos procesos de enmascaramiento; por último, en determinadas composiciones simplemente los oculta o escamotea de un modo u otro al lector. En Poe, los nombres propios participan del poder general de las palabras (“The power of words”, según reza el título de un significativo relato suyo), por el que éstas intervienen en el destino de la creación y dan lugar a las realidades que nombran. Por ello, creemos que esta cuestión merece el breve excursus que sigue, tras el que retomaremos el análisis de “Tamerlane”.

### 3.3.6.2 Los poemas con destinataria

Si excluimos los poemas que incluyen nombres ficticios de mujer, y que en la mayoría de los casos podemos interpretar como “baladas” según la definición que dábamos más arriba, aún nos quedan

veinte<sup>169</sup> poemas en los que Poe interpela o se dirige directamente a una destinataria, a la que a veces nombra y a veces no.

### 3.3.6.2.1 "To —" (1827)

Ya en *Tamerlane and Other Poems* (1827) se incluía un poema expresamente dirigido o dedicado a una persona innominada: el titulado "To —" ("Song" en su versión definitiva de 1845). En él delinea Poe el esquema habitual de este tipo de poemas: la destinataria, interpelada con el pronombre arcaico y poético *thou* y sus variantes gramaticales (*thee, thy, thine*), es objeto de una observación o un reproche por parte del poeta. En este poema en concreto, el motivo del reproche responde a un verdadero lugar común de la poesía amorosa: la declaración de los sentimientos de desengaño del amante al presenciar la boda de su amada con otro pretendiente:

I saw thee on thy bridal day;  
When a burning blush came o'er thee ...<sup>170</sup> (vv. 1-2)

---

<sup>169</sup> Son los cuatro mencionados en esta sección, pertenecientes a *Tamerlane and Other Poems* (1827), más los siguientes: "To —" (1829) ("The bowers whereat in dreams I see"); "To the River —" (1829); "To —" (1829) ("I heed not that my earthly lot"); "Elizabeth" (¿1831-1834?); "From an Album" (¿1831-1834?) ("Elizabeth, it is in vain you say"); "To One in Paradise" (1835); "To F...s S. O...d" (1835); "To F —" (1835); "To M.L.S." (1847); "To —" (1848) ("Not long ago, the writer of these lines"); "To —" (1848) ("I saw thee once — once only — years ago"); "Sonnet — An Enigma" (1848); "A Valentine" (1849), "For Annie" (1849) y "To my mother" (1849). Podría añadirse "Ulalume", si se considera que se tituló "To —" en una versión publicada en 1847.

<sup>170</sup> "Te vi en el día de tu boda, / cuando te invadía un ardiente sonrojo..."

Típicamente byroniano es el movimiento del poema, con sus cuatro cuartetas que desarrollan la situación y la cierran en un característico *ritornello* que varía sutilmente lo enunciado en la primera. Característico de Poe es su fijación obsesiva en un par de rasgos físicos: los ojos encendidos de la amada (“And, in thine eye, the kindling light”; v. 5) y el persistente rubor de sus mejillas.

De alguna manera, estos monólogos dirigidos a una interlocutora silenciosa o ausente anuncian el tratamiento que determinadas figuras femeninas tendrán luego en los relatos de Poe: destinatarias más o menos inconscientes de las obsesiones del protagonista, que se centran siempre en algún rasgo físico llamativo de su interlocutora: así, los ojos de Ligeia; o la lozanía de la protagonista de “The Oval Portrait”, que le es insidiosamente arrebatada por el retrato que le pinta su marido; o los dientes de Berenice.

Los estudiosos de Poe (v. Quinn 1941, 127 y Mabbott 2000, 65, entre otros) coinciden en señalar que la destinataria del poema comentado es Elmira Royster, la novia juvenil de Poe que inspiró también el idilio descrito en “Tamerlane”. Cuando el poeta volvió de la Universidad de Virginia en 1827, constató que los padres de Elmira habían decidido casarla con Alexander Barrett Shelton (1807-1844), un acaudalado hombre de negocios. Según los recuerdos de Edward M. Alfriend, la vuelta de Poe coincidió con el día de la boda de su amada, y fue entonces cuando descubrió que sus propias cartas y las que Elmira le había dirigido a él habían sido interceptadas por los padres de ella. En realidad, la boda de Elmira no se celebró hasta el 6 de diciembre de 1828, cuando ya el poema estaba escrito y publicado, por lo que se supone que la escena referida bien pudo tener lugar el día del compromiso de Elmira, y no el de la boda. Lo dicho basta para explicar que Poe mantenga el anonimato de la destinataria de su reproche. Lo significativo, para nosotros, es que con ello inaugura un modelo de poema, titulado



siempre “To —” (“A...”), a veces con el añadido de unas iniciales. Los estudiosos de Poe suelen prestar poca atención a este particular grupo de poemas, tal vez por juzgarlos de carácter puramente ocasional. La apreciación es errónea: Poe se atiene a las exigencias de este tipo de lírica amorosa con el mismo rigor con que se atiene, por ejemplo, a las de la balada; y tanto en uno como en otro género consigue resultados originales.

### 3.3.6.2.2 “The Lake”

Otros dos poemas de la colección de 1827 acabarían integrándose, en virtud de correcciones posteriores, en este grupo de poemas “con dedicatoria” que hemos postulado. Son “The Lake” (llamado “The Lake—To—” en la versión de 1829 y posteriores) y el que en 1827 se tituló “Imitation”<sup>171</sup>.

Tal como apareció en *Tamerlane and Other Poems*, “The Lake” (“El lago”) se incluye en el género que, con Hoffman (1995), podemos definir como “poemas de la naturaleza”, según lo practicaban los seguidores norteamericanos de Wordsworth, tales como William Cullen Bryant (“Inscription for the Entrance to a Wood”), Emerson (“Musketaquid”, “The Rhodora”, “Woodnotes”, “Monadnoc”) y Longfellow (“Autumn”, “Snowflakes”). La primera parte del poema de Poe, al menos, participa del espíritu general de esta clase de composiciones: el poeta se identifica con una naturaleza de carácter benigno, propicia a la introspección:

In youth’s spring it was my lot  
To haunt of the wide earth a spot  
The which I could not love the less;  
So lovely was the loneliness

---

<sup>171</sup> Ver traducción en verso de los dos poemas en Apéndice.

Of a wild lake, with black rock bound,  
And the tall pines that tower'd around. (vv. 1-6)

Los poetas de la escuela paisajista de Bryant se hubieran conformado con este aspecto: que la identificación entre paisaje y poeta sea posible sobre una base de serenidad compartida, propicia a la meditación poética. La originalidad de Poe se manifiesta, sin embargo, en su declarada preferencia por el aspecto opuesto del lago, el que se manifiesta en las horas nocturnas:

But when the night had thrown her pall  
Upon that spot...  
My infant spirit would awake  
To the terror of the lone lake (vv. 11-12)

La caída de la noche se presenta bajo la imagen palpable de un palio o manto mortuario que se extiende sobre las cosas. En la tirada XVI de "Tamerlane", como veremos, se dirá que ese advenimiento de la oscuridad viene acompañado de un ruido peculiar, que puede ser percibido por los espíritus atentos. Ambas imágenes, como es típico en Poe, no se contradicen, sino que tienden a fundirse en una sola imagen global, construida a partir de detalles o pinceladas dadas en muchos poemas. En "The Lake", esa caída de la noche supone un "despertar" a la conciencia del terror. Los ámbitos habituales del sueño y la vigilia quedan invertidos: la verdadera realidad, aquella que identificamos con la vigilia, es la que nos abre los ojos a ese innominado terror, del que Poe dirá más adelante (v.13-16) que no es simple miedo ("fright"), sino una "trémula delicia" ("a tremulous delight") y un sentimiento indefinido ("a feeling undefin'd") que brota de una "mente oscurecida" ("a darken'd mind"). La identificación entre poeta y naturaleza no se refiere, pues, a los aspectos diáfanos de la

misma —a la realidad observable, diríamos— sino a los más opacos e inquietantes: la “mente oscurecida” del poeta encuentra en la oscuridad de la noche un estado afín. Esa mente oscura inevitablemente abriga un modo de imaginar igualmente oscuro (“dark imagining”; v. 20), que se complace en las asociaciones de muerte que despierta en ella ese lago, en el que el poeta quiere ver “una tumba apropiada” (“a fitting grave”, v. 18) e incluso un Edén (v. 22). Típico de la sensibilidad de Poe resulta que esa visión del Edén vaya asociada a una imagen “difusa” (“dim”, v. 22) del lago: la visión imaginativa —ya meramente *arabesca*, según la peculiar adaptación poeana de la aspiración visionaria— requiere un cierto emborronamiento de la realidad física. Igualmente característico resulta el doble movimiento de descenso y ascenso que observamos en su visión del lago: de la superficie donde tiemblan<sup>172</sup> las olas envenenadas (“poison’d wave”, v. 17) a la sima-tumba (“gulf”, v. 18), para remontarse de nuevo al entrevisto Edén.

Llama la atención que Poe se viera pronto impelido a modificar uno de sus poemas mejor acabados. Es posible que no le satisficiera el aura de indefinición que había infundido a su asunto o el escaso fundamento que éste ofrecía a los sentimientos que pretendía expresar. De ahí que sus esfuerzos, en versiones posteriores, estuvieran dirigidos a aumentar la concreción del referente. “The Lake” pasa a ser, en la versión publicada en 1829, “The Lake—”, presuponiendo un nombre propio que no se llega a mencionar, pero que en todo caso sugeriría que sí existía un lugar

---

<sup>172</sup> Sabemos que tiemblan porque, tres versos antes, Poe ha antepuesto el adjetivo “tremulous” a la palabra “delight” (v. 14), en lo que constituye un difícil quiasmo. Por otra parte, es típico de Poe componer una imagen visual a base de pinceladas distantes: en el poema “To One in Paradise”, se dice que unos “pasos destellan” (“thy footstep gleams”, v. 24), y la imagen no queda explicada hasta que sabemos, dos versos después, que el poeta está pensando en una danza a la orilla de un río (v.26).

que objetivamente respondía a la descripción planteada. A este lago innombrado añade Poe una dedicatoria igualmente imprecisa: “To—”, que convierte el poema en discurso dirigido a un interlocutor concreto, interpelado ahora en el texto con un pronombre posesivo de segunda persona. Lo que antes era un simple “sentimiento indefinido” se convierte ahora en:

A feeling not the jewell'd mine  
Should ever bribe me to define —  
Nor love — altho' the Love be thine<sup>173</sup> (1829, vv. 15-17)

Lo forzado de la imagen nos hace sospechar que su desarrollo viene dictado por una rima cuyo motor bien pudiera ser la palabra “thine” (“el tuyo”), que es la que justifica la nueva orientación del poema. Ni que decir tiene que, con el cambio, éste ha perdido capacidad de sugerencia. Sin embargo, viene a demostrar la discrecionalidad con la que Poe maneja estas dedicatorias presuntamente ocasionales, que tan poca atención han merecido, en general, por parte de la crítica.

### 3.3.6.2.3 “Imitation”

Caso opuesto es el representado por la secuencia “Imitation” (1827) / “To—” (“Should my early life seem”, 1829) / “A Dream within a Dream” (1849)<sup>174</sup>, textos frecuentemente considerados versiones sucesivas de un mismo poema. La mera historia textual del mismo bastaría para ejemplificar el modo de trabajar de Poe, el progresivo cambio de sus intereses creativos y el desplazamiento gradual de

---

<sup>173</sup> “Un sentimiento que ni una mina enjoyada / bastaría para hacerme definir, / ni el amor, aunque ese amor fuera el tuyo”.

<sup>174</sup> Para las traducciones de los mismos en verso castellano, v. Apéndice.

sus procedimientos hacia soluciones más acordes con la dirección que iba tomando su poética.

En este proceso tiene especial importancia el cambio que el poema experimenta al pasar de ser un mero monólogo en primera persona sin interlocutor (es decir, sin que se interpele a nadie con formas gramaticales de segunda persona), a estar explícitamente dirigido a otra persona, según el modelo que venimos describiendo.

El título de la versión de 1827 ("Imitation") es un más que probable reconocimiento de la deuda general de Poe con Byron. Coincide con "Alone", poema que antes comentábamos, en que ambos se inspiran en los versos 50-75 del Acto II, Escena 2, de *Manfred*. En "Imitation", como en "Alone", remonta Poe las peculiaridades de su sensibilidad a las vivencias de su infancia ("my early life", v. 4). La equiparación entre experiencia y sueño, por otra parte, constituye el contenido del poema "Dream" de Byron. Dentro del autobiografismo byroniano imperante en *Tamerlane and Other Poems*, Poe vagamente evoca en su poema el recuerdo de unos padres que no llegó a conocer:

I say that dream was fraught  
With a wild, and waking thought  
Of beings that have been  
Which my spirit hath not seen ...<sup>175</sup> (vv. 5-8)

Salvo esta imagen, característica de Poe, el resto del poema se pierde en una desordenada acumulación de admoniciones byronianas, hasta interrumpirse bruscamente. El propio título ("Imitation") parece indicar que a Poe no le pasó desapercibido el

---

<sup>175</sup> "Digo que ese sueño se fraguó / con un pensamiento incontrolado y despierto / de eres que han sido / y mi espíritu no ha visto".

carácter de mera probatura insatisfactoria de este temprano poema. Por ello, el texto publicado en 1829 no debe considerarse una segunda versión, sino un nuevo poema construido con los restos del deficiente esbozo de 1827. Lo dobla en extensión (cuarenta versos ahora) e introduce varias modificaciones cruciales. Para empezar, el poema pasa a llamarse “To—” —es decir, a incluirse explícitamente en la particular subdivisión de poesía “con destinatario/a” que hemos postulado—, y el poeta se dirige ahora a una innominada segunda persona representada indistintamente por el pronombre “you” —el habitual en el inglés moderno— y por el arcaizante “thou” y sus inflexiones. Poe no se atiene a ningún patrón a la hora de usar uno u otro paradigma. En “Tamerlane” (1827), “thou” y sus variantes son usados indistintamente tanto para dirigirse al confesor como, en la imaginación del narrador, a la amada ausente. En la versión de 1829 se insinúa una alternancia, aunque no se mantiene rigurosamente a lo largo de todo el poema: así, el confesor es “you” en el verso 7 y “thee” en el 11, sin que esa variación venga forzada por la rima (como veremos en algún otro caso). Luego, en los ya comentados versos 116-127, Tamerlán se dirige a la amada con “thee” y “thine”, y Poe logra un muy efectivo cambio tonal al hacer que, a continuación (vv. 28-29), su protagonista interpele al confesor con dos “you” enfatizados por hallarse en pregunta y en negación: “I was ambitious — have you known / The passion, father? You have not —” (“Yo era ambicioso... ¿Habéis conocido / esa pasión, padre? Por supuesto que no.”).

En el poema que comentamos (“To—”, 1829), la primera interpelación al interlocutor (v. 7) se hace con “you”, mientras que en los versos 28-29 se hace con “[T]hou” y “thee”. Es posible leer el poema, no obstante, como si la primera interpelación fuera plural; traduciríamos “In parting from you now” por “Al marcharme ahora de vuestro lado”; es decir, como una despedida genérica, no

dirigida a una persona en concreto, sino a un interlocutor plural, o a toda la humanidad, de la que se despide un poeta que se declara dispuesto a "desaparecer", igual que lo han hecho sus primeras esperanzas (vv. 23-26). En cambio, la estrofa donde usa "thou"/"thee" puede leerse como un aparte, dirigido a un interlocutor singular y más cercano, aunque igualmente genérico: el efecto tonal, si se quiere, es el de bajar la voz, para lograr un anticlímax, antes de alzar de nuevo la voz con el orgulloso grito con el que el presunto suicida cierra el poema: "Endure! — no — no — defy" ("¡Soportar! No, no: desafiar"). Si nuestra lectura es correcta, estamos ante uno de los pocos ejemplos de la poesía de Poe en que una efectiva riqueza tonal es lograda mediante la alternancia de los dos grupos de pronombres de segunda persona que la convención poética permitía utilizar.

Estas conclusiones, sin embargo, no pueden extenderse a todos los casos de alternancia entre ambos sistemas pronominales. Así, en el poema acróstico ("An Acrostic" lo titula Mabbott) que comienza "Elizabeth, it is in vain you say" y puede datarse, por la caligrafía, entre 1831 y 1834, es claramente apreciable que el "you" que gobierna la primera frase viene exigido por las necesidades de la rima: la última palabra del verso es el verbo "say", que es la forma que concuerda con "you" (la correspondiente a "thou" sería "sayest"), lo que posibilita la rima con el segundo verso, acabado en "way". Salvado este obstáculo, el resto del poema emplea "thou" y sus variantes.

No conviene, de todas maneras, extrapolar las incoherencias del citado acróstico —al fin y al cabo, un poema privado, no publicado en vida del autor— al grupo de poemas que venimos comentando. En general, decíamos, aunque no es posible hallar en ellos un patrón fiable respecto al uso de los pronombres de segunda persona, sí podemos apreciar que Poe utiliza sutilmente

la alternancia de los dos paradigmas para lograr variaciones tonales efectivas.

Tal como lo encontramos en su versión de 1829, este “To—” derivado del antiguo “Imitation” es un poema logrado y, hasta cierto punto, original en la producción de su autor. Se presenta como el monólogo de un suicida que, al borde de un precipicio junto al mar, desgrana algunas de las razones que le han llevado a esa situación. Los primeros versos (1-6) equiparan, de manera no concluyente, los primeros años del narrador con un sueño. Un sueño, sin embargo, que, por un lado, se niega a identificarse con los “sueños” políticos generalmente compartidos por los hombres de la época (aquí, más la época de Byron que de la del propio Poe); y que, por otro, se resiste también a equipararse con cualquier clase de ensueño metafísico: ambas negativas están claramente expresadas en estos versos:

Yet I build no faith upon  
The king Napoleon —  
I look not up afar  
For my destiny in a star:<sup>176</sup> (vv.3-6)

La primera afirmación da un paso más allá del bonapartismo explícito de Byron. Más llamativa es la segunda, en el contexto en el que se publicó la versión del poema que comentamos: el libro *Al Aaraaf, Tamerlane and Other Poems*, de 1829. “Al Aaraaf”, el poema principal de esta colección, es precisamente la recreación imaginativa de una “estrella” que tiene un peso específico en la determinación de los destinos humanos. En este “To—” de 1829, todavía dependiente de la idiosincrasia byroniana que impera en la

---

<sup>176</sup> “[P]ero yo no levanto / mi fe sobre ningún / Napoleón, ni busco / mi destino en los astros.”



colección anterior, de la que procede, la solución que el poeta da al doble fracaso imaginativo constituido por su descreimiento de las esperanzas políticas y de cualquier proyección metafísica es el suicidio: y en su despedida ("In parting from you now"; v. 7), se limita a constatar que ha conocido a seres que su espíritu no hubiera visto si los hubiera mirado con los ojos del sueño. Sueño y realidad, sin embargo, se equiparan en la pérdida. Lo perdido se identifica con lo meramente soñado. Y con ese legado, el poeta/narrador pasa a describirse en medio del fragor de una costa azotada por los elementos. Entre sus dedos sostiene un puñado de arena, que deja escapar entre los dedos. ¿Así sus esperanzas de juventud?, se pregunta; para responderse que no: que éstas pasaron gloriosamente, como los relámpagos del cielo, y así lo hará él.

En la siguiente estrofa, el poeta niega las presuntas imputaciones de juventud, orgullo o estoicismo que le hace su interlocutor imaginario, y se niega a pasar por ser una mera "sombra de Zenón", el filósofo estoico: más que "soportar" ("endure", v. 40), el poeta desafía. La escena adelanta de nuevo algunos elementos característicos del futuro universo poeano. Para negar la imputación de excesiva juventud, el presunto suicida invoca la apariencia de su semblante:

So young? ah! no — not now —

Thou hast not seen my brow...<sup>177</sup>

(vv. 27-28)

Sin embargo, el lector de Poe sabe que un envejecimiento súbito es la marca habitual de quienes se han asomado al abismo. Tal es la condición, por ejemplo, del narrador de "A Descent into the Maelström" ("Un descenso al Maelström", 1841), que, después

---

<sup>177</sup> "¿Tan joven? Ah, no, ya no... / No has visto mi frente...".

de narrar su terrorífico viaje al fondo del remolino y posterior salida de él, declara:

“Mi cabello, negro como ala de cuervo la víspera, estaba tan blanco como lo ve usted ahora... la expresión de mi rostro ha cambiado”

(Trad. de Julio Cortázar)<sup>178</sup>

El narrador del poema que comentamos está a punto de sumergirse en una experiencia similar: lanzarse al caos que representa la rompiente al pie del acantilado supone desafiar ese otro caos existencial que acaba de dejar atrás, y al que no se somete con espíritu estoico. En “A Descent into the Maelström” Poe hará que su protagonista sea capaz de salir del remolino a través de un proceso lógico-deductivo, que le permite anticipar los movimientos de la corriente y el comportamiento de los diversos objetos que flotan en la misma. Ese conocimiento, adquirido en condiciones extremas, le permitirá encontrar el modo de salir a flote. Pero esa casi milagrosa capacidad deductiva, que luego caracterizará a los protodetectives de los relatos de raciocinio de Poe, está ausente del poema de 1827/29, lo que priva a su protagonista de una de las alternativas a las que su autor recurriría más adelante para compensar su matizada renuncia a la fe romántica en la pura Imaginación. En esa tesitura, que es también la de Byron, el protagonista sólo es capaz de captar la mera analogía entre el caos existencial y la naturaleza desbordada. El Poe maduro, como veremos, encontrará natural y hasta esperanzadora esta analogía, y considerará que la incorporación del ego al impulso aniquilador-regenerador por el que la disper-

---

<sup>178</sup> “My hair, which had been raven black the day before, was as white as you see it now... the whole expression of my countenance had changed” (Poe 1902, II, 247).

sión del cosmos regresa a su unidad primigenia supone una posibilidad de salvación, de fusión con la divinidad, aun a costa de la aniquilación de la individualidad, tanto en su forma corporal como espiritual.

El joven poeta de 1827/29 está lejos aún de alcanzar esta síntesis. Podemos postular que la insatisfacción de Poe con el desenlace byroniano de su poema es la causa de que éste no figurara ya en la colección publicada en 1831. En esa ocasión, los versos 13-27 del texto de 1829 se incorporan a una nueva versión de "Tamerlane". Con ellos salva el poeta los elementos más valiosos del poema del que proceden: la idea de la identidad de lo perdido con lo soñado, seguida de la imagen de los granos de arena escurriéndose entre los dedos y de la negativa expresa del narrador (ahora, el propio Tamerlán, cada vez más explícitamente identificado con el propio Poe) a ver en ellos un símbolo de sus ilusiones juveniles, desvanecidas en circunstancias más gloriosas; sólo que Tamerlán, en vez de decidirse a igualar esa gloria con un suicidio, se limita a lamentar no haber muerto en batalla.

La identificación entre los sentimientos del narrador del poema de 1829 y los de Tamerlán denota que Poe todavía concibe que lo dicho en "To—" se asimila mejor al tipo de personaje de voluntad desmesurada que describe en el poema extenso, y no cabe, por tanto, en una lírica de carácter más personal. Y no será hasta la versión definitiva del poema, la publicada en 1849, cuando Poe logre atenerse a las imágenes cruciales del mismo y desprenderse de toda la ganga insatisfactoria que éste ha ido acumulando en sus versiones anteriores.

En esta nueva y definitiva versión, el poema se reduce a 24 versos y pasa a titularse "A Dream within a Dream" ("Un sueño dentro de un sueño"). La despedida de la vida que ensayaba el narrador en la versión de 1829 queda reducida a una mera despedida del interlocutor/interlocutora representado por el

pronombre “you” (que ahora interpretamos como singular, pues su referente es depositario del “beso en la frente” con el que se materializa la despedida). Tras la despedida, el poema insiste en el viejo motivo que equipara lo pasado a un sueño. Forzando la imagen, Poe concluye que, si la vida es un sueño, esas experiencias pasadas no son, por tanto, sino sueños dentro del sueño principal. El silogismo se concreta en la imagen de los granos de arena escurriéndose de la mano del poeta, al que no encontramos ya al borde del suicidio, sino simplemente en el trance de constatar las dimensiones del abismo al que caen. Sus antiguos deseos de resistencia al destino quedan reducidos al anhelo de poder sujetar esos granos con un poco más de fuerza y salvar siquiera uno de su predestinada perdición:

O God! Can I not grasp  
 Them with a tighter clasp?  
 O God! Can I not save  
 One from the pitiless wave?  
 Is all that we see or seem  
 But a dream within a dream?<sup>179</sup> (vv. 19-24)

El poema de 1849 se inserta ya en la cosmología del Poe maduro, según la cual un universo compuesto de partículas surgidas de la división y difusión de la partícula originaria se reintegra a su origen en virtud de la ley newtoniana de la gravitación universal. La muerte misma no es sino un paso en ese movimiento cósmico de reintegración, que hace inútiles o improcedentes los grandes gestos de cara a la galería, como el

---

<sup>179</sup> “Dios mío, / ¿no podré retenerlo / con más fuerza? ¿Ni un solo / grano podré salvar / de las olas feroces? / ¿No somos más que un sueño dentro de otro?” (V. traducción del poema completo en Apéndice)

suicidio preconizado por el poeta/narrador de 1829 o el nihilismo impaciente del Tamerlán de 1831. En 1849 Poe ha encontrado su poética: una poética en la que el raciocinio se superpone a la aspiración a la inmortalidad encarnada en el mito de la Imaginación, y la aceptación de la mecánica del universo resta sentido a los grandes gestos y declaraciones del poeta byroniano.

Hemos podido seguir el desarrollo de esta poética a través de las distintas versiones de los poemas que, ya en 1827, se presentaban como monólogos dirigidos a un interlocutor específico, cuyo nombre era cuidadosamente omitido en un proceso de ocultación/desvelo de las claves estrictamente autobiográficas de cada poema. Nombrar a alguien, ya sea al propio protagonista intradiegetico de los poemas y relatos de Poe, ya sea a los interlocutores de éste, no es nunca un acto gratuito, como veremos en otras consideraciones sobre el uso del nombre o su ocultación en otros textos del autor. Y no lo es, especialmente, cuando ese interlocutor es una mujer. Porque la otra estrategia posible, a la hora de eliminar el lastre autobiográfico de estos primeros poemas de inspiración byroniana, es privar de identidad y/o individualidad a la amada —es decir, a la co-protagonista de las anécdotas autobiográficas a las que se refieren los poemas— mediante el procedimiento de amputarles el nombre, ocultarlo en un juego criptográfico —como hemos visto en el caso del poema acróstico dedicado a "Elizabeth"— o reducirlo a una mera variable abierta, que el poeta, en distintas etapas de su vida, se complacerá en despejar de distintas maneras, atribuyendo poemas antiguos a nuevas destinatarias. De ahí a la conversión de la mujer —la Mujer— en una mera abstracción destinada a causar determinados efectos poéticos —por ejemplo, la "melancolía" resultante del recurso al tema de la "muerte de una mujer joven", tal como preconiza "The Philosophy of Composition"—, no habrá más que un paso; siendo la muerte, como tal, el principal factor despersonalizador, el que abre paso a la desintegración y posterior

reintegración de la materia física de la difunta a la unidad primaria del universo. Más adelante consideraremos la relación del autobiografismo de “Tamerlane” con el de algunas baladas tardías de Poe. En la ya comentada “Annabel Lee” (1849), por ejemplo, vimos la mención a unos innominados “parientes de alta cuna” (“highborn kinsmen”, v. 17) que, esta vez, no serán ya causantes directos de la no consumación del amor entre la amada que da nombre al poema y el narrador del mismo, sino meros agentes ejecutores del designio de enterrarla, después de que “los alados serafines del cielo” (v. 11), movidos por la envidia hacia ese amor terrenal, le enviaran un viento asesino que, literalmente, “hiela” —es decir, petrifica, cosifica— a la muchacha. La culpa por la perpetración de este asesinato simbólico, que ya sabemos que viene exigido por el imperativo de proporcionar al poema el más bello de los tonos, el melancólico, se verá atenuada por la asunción gozosa del recuerdo imborrable de la amada, reavivado por cada aparición de la luna y por los movimientos recurrentes de los astros:

For the moon never beams, without bringing me dreams  
Of the beautiful Annabel Lee;  
And the stars never rise, but I feel the bright eyes  
Of the beautiful Annabel Lee: —<sup>180</sup> (vv. 34-37);

lo que conjura la posibilidad contraria, evocada en otra de las grandes baladas tardías de Poe, “Ulalume” (1847): la de que sean circunstancias azarosas y no controladas por el poeta las que le traigan a la memoria el recuerdo de la amada muerta, sumiéndolo en la confusión y el terror.

---

<sup>180</sup> “Porque la luna nunca brilla sin traerme recuerdos / de la hermosa Annabel Lee; / y las estrellas nunca ascienden sin que yo sienta los ojos luminosos / de la hermosa Annabel Lee”.

### 3.3.7 El verdadero nombre de Tamerlán

Retomamos el análisis de “Tamerlane”. Las reflexiones precedentes plantean las estrategias con que Poe, ya desde sus primeros poemas, aborda el nombre de las destinatarias de sus textos. Lo curioso es que las maniobras de distracción y/u ocultación con que demora, esquivo o disfraza este momento de identificación suelen extenderse al nombre de los narradores de los mismos. En ocasiones, el nombre disimulado o escamoteado es el del propio Poe: así, el protagonista de su novela *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838) recibe un nombre que parece una mera variación fónica, silábica y rítmica de “Edgar Allan Poe”<sup>181</sup>, y procede de una familia que hizo su fortuna en un lugar llamado “Edgarton”. Por otra parte, nunca estamos más cerca de la verdadera personalidad de Auguste Dupin, protagonista de la serie de cuentos de raciocinio que se inició con la publicación de “The Murders of the Rue Morgue” (1841), que cuando éste mide sus fuerzas, en “The Purloined Letter” (1845), con un contrincante al que se designa por su inicial, D., coincidente con la del apellido del propio Dupin. Este contrincante, el ministro que esconde la comprometedora “carta robada” que Dupin trata de hallar, resulta ser, por tanto, un doble intelectual del propio Dupin, y en la medida en que vamos averiguando cosas sobre su idiosincrasia y modo de proceder (entre otras, detalles tan significativos como que el ministro es también poeta), nos apercebimos de que el propio Dupin posee rasgos de personalidad similares. El escamoteo del nombre del ministro oculta un juego especular, trasunto de un duelo de Dupin

---

<sup>181</sup> Esta observación la hacen, entre otros, Richard Wilbur (Regan 1967, 99), quien afirma que el nombre del protagonista de esta novela es “claramente una versión del suyo”; y Matthew Stephen Elder (2005, 45), que no sólo menciona la aludida similitud rítmica entre el nombre del protagonista y el del autor, sino que señala el parecido fonético entre “Arthur” y “author” (autor).

consigo mismo y, en definitiva, de la confrontación entre dos estrategias opuestas, pero ambas parcialmente coincidentes en su objetivo: apoderarse de un objeto, la carta, cuya posesión significa asegurarse una posición de poder sobre su legítima dueña, la reina a la que le ha sido arrebatada. Gracias a la postulación de un contrincante que no es más que una versión abstracta del propio Dupin, el autor del relato queda en condiciones de presentar esta estrategia de dominación como una mera pesquisa policial. Recuérdesse que, en su conocido seminario sobre “The Purloined Letter” (Muller & Richardson 1988, 28-54), impartido en 1955 y redactado un año más tarde en la forma en que apareció en *Écrits* (1966), Lacan llamó a la carta “significante puro”, puesto que su significado es irrelevante para lo que sucede y para los sujetos implicados en la acción. Lo que la carta desencadena es un “automatismo de repetición”, en el que se ven sucesivamente envueltos los distintos personajes envueltos en la trama. La propuesta de Lacan afina la interpretación psicoanalítica tradicional, según la encontramos en los estudios de Marie Bonaparte (Muller & Richardson 1988, 101-132), por ejemplo, para quien la carta representa el “pene femenino” prefigurado en la etapa infantil del desarrollo sexual, y eslabón primero de una cadena de sustituciones equivalente a otras tantas fantasías primarias de satisfacción sexual como reintegro de algo escamoteado y perdido. Marie Bonaparte no menciona la posible identidad de Dupin y el ministro, que ella interpreta como representantes respectivos del autor y de la figura paterna, y por tanto como los contendientes de un conflicto edípico. Es su explicación, no obstante, pasada por el tamiz estructuralista de Lacan y su teoría del “automatismo de repetición”, la que nos autoriza a dar, con Hoffman (1998), el paso de identificar a Dupin con D... (al fin y al cabo, no habría verdadero “automatismo de repetición” si ambos no fueran la misma persona, empeñada en el



doble robo/recuperación de la carta) y proponer este caso como un ejemplo más del valor que tiene en Poe la sustitución/ocultación de nombres.

Otros protagonistas de Poe ni siquiera necesitan este juego de ocultación: simplemente, quedan innominados, como el de "Ligeia" (1838); o, como el de "The Fall of the House of Usher" (1839), confunden su nombre con el del lugar simbólico donde transcurren los hechos determinantes de su destino.

El episodio central de "Tamerlane" (1827), verdadero clímax de la acción, es el narrado en las tiradas IX a XII, cuando Tamerlán cede a la llamada de su orgullo y concibe su proyecto (una especie de broma "perversa", en el sentido que tiene esta palabra en otras narraciones de Poe) de abandonar a Ada y conquistar un imperio, para luego ofrecérselo como dote. El narrador especula (XI, vv. 258-265) sobre la imposibilidad de ser reconocido y respetado por quienes lo han conocido en la humildad de sus comienzos y lo saben un simple granjero ("cottager", v. 205). El efecto final de su designio, por tanto, es la sorpresa que causará en Ada reconocer, en el futuro emperador que arrojará una corona a sus pies, a "su propio Alexis" ("her own Alexis", v. 279). Añade Poe, en una nota a ese mismo verso:

Que Tamerlán adquiriera su fama bajo un nombre fingido no es del todo ficticio.<sup>182</sup>

y en esa magra justificación fundamenta su ocurrencia de dar al caudillo tártaro un nombre extraído de la tradición pastoril grecolatina.

---

<sup>182</sup> "That Tamerlane acquired his renown under a feigned name is not entirely a fiction".

La anécdota, como tantos detalles de “Tamerlane”, tiene base autobiográfica: el propio Poe, poco antes de dar a la imprenta su poema, había abandonado la casa de su padrastro para alistarse en el ejército bajo el nombre ficticio (aunque, como ocurriría luego con el de Pym, fonéticamente afín al verdadero) de Edgar A. Perry (Mabbott, 2000, 539). La ocultación del verdadero nombre de Tamerlán, decíamos, obedece al deseo de romper con todos aquellos que, por un exceso de familiaridad con los orígenes humildes del futuro conquistador, pudieran no reconocer su recién adquirida grandeza. También, como veremos hacer a toda la larga sucesión de “narradores locos” que encontraremos en los futuros relatos de Poe, Tamerlane participa del deseo de éstos de ocultar sus evidentes debilidades; aunque, en este caso, Poe se limita a hacerse eco de la incapacidad moderna de reconocer como héroes a personajes que, examinados a fondo desde el escepticismo y espíritu crítico contemporáneos, dejan de ser tales. Byron enunció irónicamente esta imposibilidad en la primera estrofa de *Don Juan*:

I want a hero: an uncommon want,  
 When every year and month sends forth a new one,  
 Till, after cloying the gazettes with cant,  
 The age discovers he is not the true one<sup>183</sup> (Byron, 1963, III, 10, i)

Destaca en estos versos la denuncia de una dualidad característica de las sociedades modernas dotadas de poderosos medios de comunicación: la capacidad para empalagarse de “hipocresías” (“cant”), por un lado, y la latente posibilidad de

---

<sup>183</sup> “Necesito un héroe: extraña necesidad / cuando no hay año o mes que no ofrezca uno, / hasta que, después de empalagar las gacetas con hipocresías / la época descubre que no era el verdadero”.

desenmascaramiento por la otra. En las estrofas siguientes, Byron ofrece una larga lista de presuntos "héroes" recientes: una sucesión de militares sanguinarios. Y concluye:

I condemn none,  
But can't find any in the present age  
Fit for my poem<sup>184</sup> (íd, 11, iv)

De nuevo, es en una de las lúcidas notas a pie de página que acompañan su poema donde Poe acierta a especificar las tensiones temáticas que en él tienen lugar:

¿Quién no lee los memoriales privados, correspondencia, etc., que se han hecho tan comunes en nuestro tiempo, sin maravillarse de que los 'grandes hombres' sean 'tan abominables' de pensamiento y actos?<sup>185</sup> (Nota al verso 258)

Poe recoge admirablemente el lado menos visible de la dualidad enunciada por Byron: al montón de "hipocresías" difundidos por las gacetas, contrapone el amplio caudal de documentos privados que alcanzan difusión en una sociedad letrada. A Poe no le cabe duda, como a Byron, de que una crónica de las hazañas de Tamerlán no sería más que una sucesión de atrocidades. Tamerlán merecería con toda justicia el apelativo de "carnicero" ("butcher") que Byron da al general Vernon (*Don Juan*, I, ii), que luchó en la toma de Porto Bello y murió en 1757. De ahí

---

<sup>184</sup> "No condeno a ninguno, / pero no encuentro a nadie en la época actual / que sirva para mi poema".

<sup>185</sup> "Who ever read the private memorials, correspondence, &c., which have become so common in our time, without wondering that 'great men' should act and think 'so abominably'".

que parezca hasta cierto punto comprensible que Poe desee asegurar de alguna manera que la verdadera personalidad de su héroe permanece inmune a esta clase de gloria “abominable”, y por ello le atribuye un nombre lo más alejado posible de toda connotación guerrera. La aspiración de Tamerlán no es otra que presentarse ante su amada en toda su gloria y ser reconocido como Alexis, a la vez que la simple Ada pasa a ser “la novia y reina de Tamerlán” (“the bride and queen of Tamerlane”, v. 281).

Alexis, decíamos, es un nombre de indudables resonancias pastoriles. Así se llama, por ejemplo, el “*formosum pastor*” que protagoniza la *Égloga Segunda* de Virgilio. Llama la atención que Poe haya elegido el nombre de un personaje que asume, en la conocida referencia virgiliana, principios totalmente contrarios a los que inspiran las acciones de Tamerlán. El hermoso Alexis rechaza los ofrecimientos del rico Coridón y se mantiene fiel a su condición y al paisaje bucólico en el que ésta se desenvuelve, del que en vano quiere hacerse partícipe su pretendiente. Tamerlán, en cambio, sucumbe a la tentación y traiciona su verdadero ser, aunque sin olvidar su aspiración a reintegrarse al mismo tan pronto haya cumplido sus designios. En ello se engaña no menos que los “narradores locos” que, en diversos relatos de Poe, creen tener siempre expedito el camino a la justificación y la cordura. De hecho, como estos “narradores locos”, Tamerlán pretende una especie de broma de doble efecto, con la que aparentemente busca conmover a la amada abandonada y lograr el asombrado asentimiento de sus semejantes.

Tal es el planteamiento que Tamerlán hace explícito en la tirada IX de su confesión. Aún en este momento de desengaño, el narrador sostiene enfáticamente la fe determinista de su juventud:

There is a power in the high spirit

To know the fate it will inherit<sup>186</sup>

(191-192),

y, en virtud de ese reconocimiento del propio destino, acepta el predominio que ciertas pasiones tienen sobre otras. Para Tamerlán, el orgullo es la pasión predominante:

The soul, which knows such power, will still

Find Pride the ruler of his will.

Yes, I was proud —<sup>187</sup>

(193-195),

pero ese orgullo, confiesa ahora, se abatía ante “una sola palabra o muestra de reconvención” (“one upbraiding word or token”; v. 201) por parte de la amada. Tamerlán “murmuraba contra esa humilde suerte” (“murmur’d at such lowly lot”; v. 207), insinuando ya la clase de inconfesado rencor que más tarde manifestarán los protagonistas de los cuentos de Poe hacia sus mujeres. Estos dos estímulos, el del orgullo y el de la sumisión a la amada, son los que rigen ese “día de verano largo como una vida” (“The livelong summer day”; v. 212) en el que el narrador, anticipando la atmósfera de idealidad bucólica que rodea al que pronto reconoceremos como Alexis, resume su juventud.

La descripción detallada de ese paisaje bucólico ocupa buena parte de la tirada siguiente (X). En esa atmósfera, Tamerlán se conduce ya con la doblez característica de los héroes masculinos de Poe: mientras disfraza “místicamente” sus sueños de grandeza en conversaciones aparentemente casuales, estudia con típica ansiedad las reacciones de la muchacha:

---

<sup>186</sup> “Los espíritus elevados tienen el poder / de conocer el destino que heredarán”.

<sup>187</sup> “El alma, que conoce ese poder, aun así / hallará que el orgullo gobierna su voluntad. / Sí, yo era orgulloso...”.

I spoke to her of power and pride —  
 But mystically, in such guise,  
 That she might deem it nought beside  
 The moment's converse; in her eyes  
 I read (perhaps too carelessly)  
 A mingled feeling with my own.<sup>188</sup> (vv. 224-229)

Estamos ante una primera muestra de la característica fijación poeana por los ojos de la mujer, y del temor que éstos suelen infundir en sus interlocutores masculinos. En “Tamerlane” está ya implícito, bajo una aparente historia de amor juvenil postergado por las exigencias de la ambición y el orgullo, uno de los argumentos típicos de los relatos de Poe: aquel en el que un narrador trata de embaucar al hipotético oyente o lector con una explicación racional de sus motivos, tras la que entrevemos la manifestación de esos oscuros rencores hacia la mujer que tanto han dado que hablar a los críticos de orientación freudiana o, más modernamente, a los estudiosos de género. Tales relatos suelen terminar en el asesinato, explícito o no, de la mujer. Y, como veremos, la muerte, inducida por el comportamiento de Tamerlán, es también el destino de la protagonista femenina de este poema, que sería así el primero de la serie de textos que, como señalamos, Daniel Hoffman (1998, 229-258) denominó irónicamente “the marriage group” (“retablo matrimonial”), y en los que Poe

explora las reciprocidades entre el amor y el odio, entre la aceptación de otra persona como cumplimiento efectivo de un ideal erótico y la *necesidad de destruir* a esa misma persona como

---

<sup>188</sup> “Le hablé de poder y orgullo... / pero de un modo místico, de tal modo / que ella no lo juzgara más que / una conversación casual; en sus ojos / yo leía (quizá precipitadamente) / un sentimiento aliado al mío”.

traición de ese ideal con el que —por un horrible error, una equivocación fatal por parte del amante— ha sido investida.<sup>189</sup>

El proceso de destrucción de la amada, una vez Tamerlán llega a la conclusión de que ésta no comparte ni cree sus grandilocuentes declaraciones de propósitos, empieza en la tirada XI. Allí Tamerlán formula por primera vez explícitamente sus intenciones:

To leave her while we both were young, —  
 To follow my high fate among  
 The strife of nations, and redeem  
 The idle words, which, as a dream,  
 Now sounded to her heedless ear<sup>190</sup>. (vv. 236-240)

Resulta evidente la preeminencia del propósito de “redimir las vanas palabras” que Tamerlán/Alexis ha dirigido a Ada en los largos días de su idilio juvenil, y el rencor con que declara “desatento” (“heedless”) el oído que ésta les ha prestado. “Ganar un imperio y tender, como dote nupcial, una corona de reina” (“To gain an empire, and throw down / As nuptial dowry — a queen’s crown”, vv. 243-44) no es, tras este planteamiento, sino un gesto vengativo de rencorosa reafirmación, que se extiende a todos los paisanos del joven campesino:

---

<sup>189</sup> “[E]xplores the reciprocities between love and hatred, between the acceptance of another person as the actual fulfilment of an erotic ideal and the need to destroy that same person as the betrayal of the ideal with whom she has —by a horrible error, a fatal mistake of the lover’s being— been so invested” (Hoffman, 1998, 230).

<sup>190</sup> “Dejarla mientras fuésemos jóvenes, / seguir mi alto destino en medio / de la lucha entre naciones, y redimir / las vanas palabras que, como un sueño / resonaban ahora en sus oídos desatentos”.

... those who hardly will conceive  
 That any should become “great”, born  
 In their own sphere —<sup>191</sup>

(XI, vv.258-60)

El tema de la “treta” de Tamerlán y de su gozo anticipado ante sus efectos se repite en diversas variantes y se amplifica en acertadas digresiones y comentarios fluidos que denotan que el joven Poe ha encontrado “su tema”, uno ante el que no tiene dificultades en extenderse y en aquilatar sus pareceres, que por primera vez parecen originales, y no reflejos del universo de Byron. Así, la tirada XII, en la que Tamerlán se identifica como Alexis, no es más que un regocijado anticipo del gozo que el narrador experimentará cuando, dentro de unos años, su broma haya quedado consumada:

I pictured to my fancy’s eye  
 Her silent, deep astonishment,  
 When, a few fleeting years gone by,  
 ...  
 She might recall in him, whom Fame  
 Had glided with a conqueror’s name  
 ...  
 Her own Alexis<sup>192</sup>

(vv. 266-68; 271-72; 279)

Los punto suspensivos de la cita precedente sustituyen los dos amplios paréntesis en los que Tamerlán/Poe se extiende sobre las características del tiempo y la gloria, respectivamente: tiempo y

---

<sup>191</sup> “[Q]uienes apenas conciben / que nadie se haga “grande” habiendo nacido / en su propia esfera”.

<sup>192</sup> “Vi pintada en mi mente / su callada, honda sorpresa, / cuando, después de unos pocos años fugaces, / ... ella reconocería en él, sobre quien la Fama / había hecho recaer un nombre de conquistador, / a su propio Alexis”.



gloria, ahora, medidos por el rasero de un designio concreto (y "perverso", según dicta la idiosincrasia de un personaje ya típicamente poeano en su doblez), y netamente diferenciados, respectivamente, del tiempo inmóvil de eterno día de verano en el que transcurría el idilio juvenil y de esas cuestiones de orgullo y poder de las que Tamerlán no podía hablar ante su amada sino "místicamente". El tiempo que se concede al cumplimiento de un designio de esta especie forzosamente se hace breve, los acontecimientos se precipitan casi del mismo modo en que una casi instantánea desintegración suele coronar otros relatos de Poe:

For short the time my high hope lent  
To its most desperate intent<sup>193</sup> (vv. 269-70),

mientras que sólo la gloria es capaz de imponerse a los justos resentimientos que la muchacha pudiera albergar respecto a quien la ha abandonado, y que Tamerlán recrea ahora con característica complacencia:

With glory — such as might inspire  
Perforce, a passing thought of one,  
Whom she had deem'd in his own fire  
Wither'd and blasted; who had gone  
A traitor, violate of the truth  
So plighted in his early youth<sup>194</sup> (vv. 273-78)

---

<sup>193</sup> "Pues breve el tiempo que mi alta esperanza prestó / a su designio más desesperado".

<sup>194</sup> "Con gloria como la que pudiera inspirar / forzosamente un recuerdo pasajero / de aquel que ella juzgaba consumido / y quemado en su propio fuego; que se había convertido / en traidor, perjurio de la verdad / comprometida en su primera juventud".

Existe, no obstante, una clara afinidad entre la idea de un tiempo acelerado en el propio impulso que le prestan los designios que lo llenan, y la de agostarse (“wither”) y consumirse (“blast”) en la gloria que llena ese tiempo. A la lógica de Tamerlán se le escapa, pues, como sucede también con otros personajes de Poe, el detalle de que está previendo su propia destrucción en virtud del cumplimiento de sus designios.

### 3.3.8 Hacia un desenlace

Ya hemos anticipado los términos en los que Tamerlán abandona a Ada (tirada XIII): su salida furtiva del refugio amoroso compartido, en lo que constituye una de las escasas referencias claras de Poe a alguna clase de intimidad erótica entre sus personajes. Tres términos abstractos destacan en el breve razonamiento que el narrador añade a la escena, los tres referentes a los sentimientos encontrados que abriga. Primero, declara su renuncia al consuelo (“solace”, v. 288) que pudiera depararle una despedida explícita. El motivo de esta renuncia, dice ahora, no es tanto preservar la “broma” de abandono y posterior reconocimiento que ha planeado, como no exponer la debilidad (“weakness”, v. 291) de su corazón a la convincente voz de la amada, que presumiblemente le disuadiría de su intento. Por último, cautamente juzga que su acción tiene una parte de locura (“madness”, v. 296), si bien esta palabra, que otros narradores de Poe usarán en su sentido pleno, significa aquí simple inadvertencia o precipitación en el modo de actuar: Tamerlán declara no conocer el corazón de la mujer, y por tanto no podía prever las consecuencias de su acción. La secuencia tiene un efecto atenuante: la suma del consuelo al que ha renunciado, la debilidad que justifica su comportamiento furtivo y la inadvertencia respecto a las consecuencias de sus actos lo absuelven de toda culpabilidad y

preparan al lector para lo que sigue (tirada XIV): un arrebatado canto a la libertad recién conquistada y a la posibilidad de alcanzar, mediante ella, una comunión imaginativa con la naturaleza. La tirada, significativamente, comienza con una reiteración de la escena de abandono:

I went from out the matted bower  
And hurried madly on my way<sup>195</sup> (vv. 299-300)

Frente al razonamiento exculpatorio de la tirada anterior, lo que sigue ahora es un exaltado intento de explicar su gozo en términos de experiencia imaginativa; aunque, en la atmósfera byroniana del poema, esta clase de experiencia forzosamente ha de presentarse como agónica y en conflicto con las limitaciones del sujeto que la vive:

There is of earth an agony  
Which, ideal, still may be  
The worst ill of mortality<sup>196</sup> (vv. 303-05)

Esa agonía consiste en el exceso de realidad que se alcanza al entregar una porción del alma a Dios y a la totalidad, a la naturaleza en su plenitud, comprendida y bendecida por quien la contempla. Pero si, aun en estas circunstancias ideales, la experiencia imaginativa resulta agónica, más lo es cuando la mirada del sujeto está oscurecida por los propios pensamientos; lo que, sin embargo, no le priva de la capacidad visionaria de abarcar imaginativamente la naturaleza: tales pensamientos, más bien,

---

<sup>195</sup> "Salí de la enramada / y apresuré mi marcha, locamente".

<sup>196</sup> "Hay en la tierra una agonía / que, (aunque) ideal, puede ser / el peor mal de la mortalidad".

son como una nube que oportunamente matiza el resplandor circundante:

...the misty light  
Of the pale cloud therein, whose hue  
Is grace to its heavenly bed of blue<sup>197</sup> (vv. 319-321)

La contraposición puede parecer confusa. En cualquier caso, apunta a que Tamerlán encuentra en la naturaleza la absolución cuya necesidad quedaba expresada en la tirada precedente. En su obra posterior, como veremos, Poe desarrollará un sistema más sutil para graduar la autenticidad imaginativa de la experiencia: a la luz de este sistema, los pensamientos de Tamerlán, fruto de su obsesión y de un juicio erróneo sobre las circunstancias, configurarían un nivel grotesco (confuso, meramente aparental) de la experiencia, mientras que la otra experiencia imaginativa apuntada, la de aquel que desembarazadamente conjuga realidades y asume la complejidad armónica de lo existente, pertenecería al orden de lo *arabesco*, la realidad vista como un difuso patrón ordenado y como un lenguaje que es posible descifrar. Tamerlán/Poe no dispone aún de este marco de referencia, y ha de concluir el relato de su vuelo imaginativo con una declaración de impotencia expresiva:

For the flight on Earth to Fancy given  
There are no words — unless of Heaven<sup>198</sup> (vv. 325-26)

---

<sup>197</sup> “La luz neblinosa / de la pálida nube, cuyo matiz / es una gracia de su celestial lecho azul”.

<sup>198</sup> “Para volar a ras de tierra hacia la fantasía / no hay palabras, salvo las del cielo”.

La búsqueda de esas palabras "del cielo" será, como veremos, el propósito de "Al Aaraaf" (1829), la segunda tentativa de poema largo llevada a cabo por Poe. "Tamerlane", en cambio, es un poema inusitadamente apegado a la tierra. La siguiente tirada (XV) es un balance de lo que esa realidad terrena le ha deparado a Tamerlán. Samarcanda, la "reina de la tierra" (v. 328) se alza en su orgullo y soledad ("proudly and alone", v. 332) sobre todas las demás ciudades, al igual que su soberano, cuyas siguientes palabras constatan un "sonido de celebración en la noche" (v. 339), ajeno a la agonía del magnate. Ser Tamerlán, o "Timur", no es más que tener un nombre, y ya hemos aludido a la escasa consistencia que los nombres tienen para Poe y para sus personajes: los nombres pueden ser cambiados caprichosamente, en virtud de un designio perverso, o cifrarse, u ocultarse, o ser simplemente escamoteados al lector. Alexis/Tamerlán/Timur ha hecho uso de alguna de esas posibilidades, con el resultado de que cada cambio de identidad ha supuesto una pérdida irreparable: al renunciar al nombre de Alexis, Tamerlán sacrifica su juventud y su amor; al reconocerse en el soberano Timur, que ha redoblado las glorias del viejo Gengis Kan ("Zinghis"; v. 337), implícitamente da por concluida la experiencia de libertad y de expansión imaginativa de la que daba cuenta en la tirada anterior. Todas estas experiencias pertenecen al acervo común de la humanidad, son accesibles a cualquiera. Mientras Tamerlán las ha vivido, ha tenido algo en común con los demás hombres. En cambio ahora su aislamiento es patente, como él mismo reconoce:

Nothing have I with human hearts<sup>199</sup>

(v. 346)

---

<sup>199</sup> "Nada tengo que ver con los corazones humanos".

Antes, no obstante, ha llevado a cabo un último intento de recuperar su identidad primera. Recién conquistado el poder, y mientras aún tenía los ojos puestos, según declara, en la pompa y el poder (“My eyes were still on pomp and power”, v. 355), todavía era capaz de reconocer que su corazón estaba

In the valleys of the wild Taglay,  
In my own Ada’s matted bower<sup>200</sup> (vv. 357-358),

en lo que constituye una doble añoranza: del paisaje de su primera juventud, identificado en términos geográficos, y de la intimidad erótica de la que furtivamente se había sustraído en la escena del abandono. Llama la atención que Tamerlán no aluda ahora a su propósito de presentarse ante la amada con toda su pompa y arrojar una corona de reina a sus pies, sino que, por el contrario, decida volver a su tierra disfrazado de humilde campesino (“in a peasant’s lowly guise”, v. 360), en lo que imaginamos que será una apariencia no demasiado distinta de la que ostentaba en su antigua condición de granjero (“cottager”). El recorrido es exactamente el inverso al arrebatado viaje descrito en la tirada XIV. También las impresiones son distintas. Frente a aquellos cielos diurnos, luminosos, sólo oscurecidos por los propios pensamientos exaltados del joven, el paisaje de ahora aún presenta, al atardecer, una “oscura grandeza” (v. 363), pero en ésta reconoce el viajero la inminencia de la temida oscuridad:

To him, who still would gaze upon  
The glory of the summer sun,  
There comes, when that sun will from him part

---

<sup>200</sup> “En los valles del agreste Taglay / en la umbría de mi Ada”.

A sullen hopelessness of heart<sup>201</sup>

(vv. 366-69)

El paisaje diurno del viaje de ida ha pasado a ser un ominoso paisaje nocturno. La "bruma vespertina" (v. 370) inspira animosidad. Tamerlán desarrolla incluso una cierta sensibilidad sinestésica (primera muestra de esta figura en Poe) al mencionar el sonido de la inminente oscuridad ("The sound of the coming darkness", 372), al que también se aludirá en "Al Aaraaf" (I, vv. 40-47): en "Tamerlane", Poe se cree obligado a justificar la figura con una nota (al verso 373) en la que declara:

Con frecuencia he imaginado que puedo oír con toda claridad el sonido de la oscuridad, conforme invade sigilosamente el horizonte... Una fantasía tonta, quizá, pero no más ininteligible que ver la música.<sup>202</sup>

No será ésta la primera vez, como veremos, en que Poe justifica sus apreciaciones poéticas en virtud de su propia experiencia como observador de las estrellas. En cualquier caso, la confusión de órdenes sensoriales apunta a una equivalente confusión anímica. La ominosa oscuridad es percibida en términos de pesadilla:

...as one

Who in a dream of night would fly,

---

<sup>201</sup> "Para aquel que gusta de contemplar / la gloria del sol del verano, / llega, cuando ese sol desaparece, / un súbito desamparo del alma".

<sup>202</sup> "I have often fancied that I could distinctly hear the sound of the darkness, as it steals over the horizon — a foolish fancy, perhaps, but not more unintelligible than to see music".

But cannot, from a danger nigh<sup>203</sup>

(vv. 373-75)

También la luna se alza como un mal presagio:

Her smile is chilly, and her beam

In that time of dreariness will seem

As the portrait of one after death<sup>204</sup>

(vv. 378-80)

La apariencia de la luna anticipa, pues, el desenlace del poema. Ahondando en la imagen, Tamerlán/Poe repara en la semejanza que tiene el recuerdo de la vida recién extinguida en el rostro de la recién retratada con el del sol “de la juventud” recién desaparecido. Todo lo que ansiamos conservar desaparece. La vida es flor de un día, que se agosta al anochecer. Tales son las desoladas impresiones que el viaje de regreso depara a Tamerlán.

El movimiento del fragmento recuerda al del futuro “Ulalume” (1847): también en esta tardía balada se describe un viaje de vuelta al escenario de un idilio juvenil, bajo un cielo nocturno. También en “Ulalume” el viaje está presidido por el recuerdo de la juventud, de días en que “el corazón era como un volcán” (v. 13) y el viajero lee en el cielo, con ojos de competente aficionado a la astronomía, los presagios del desenlace inminente. Y puesto que “Ulalume” admite ser leído en correlación con el ya

---

<sup>203</sup> “...[C]omo uno / que en sueños, de noche, quisiera huir, / pero no puede, de un peligro cercano”.

<sup>204</sup> “Su sonrisa es gélida, y su resplandor, / en ese momento de horror, parece / el retrato de alguien hecho después de morir”.

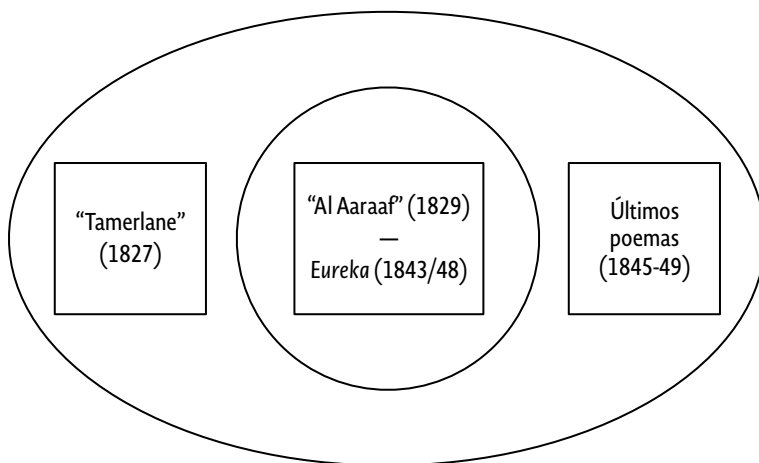


comentado “Annabel Lee”<sup>205</sup> y como continuación del mismo, llama la atención que estos dos poemas tardíos prácticamente reconstruyan una historia paralela a la de “Tamerlane”: idilio juvenil truncado (por la separación, en un caso, por la muerte en el otro) y posterior regreso del protagonista masculino al lugar del idilio, entre señales ominosas que anuncian, en el caso de “Tamerlane”, la muerte de la amada, y en el caso de “Ulalume” la inadvertida llegada del protagonista al lugar donde ésta está enterrada.

Las relaciones de “Tamerlane” con los poemas mencionados insinúan ya la característica estructura circular de la obra total de Poe, que veremos con más detenimiento cuando examinemos “Al Aaraaf” y su condición de poema-núcleo en la obra madura de su autor: si podemos decir que ésta se expande en diversas direcciones a partir de “Al Aaraaf”, hasta converger en la síntesis representada por *Eureka* (1848, aunque esbozada en sus conferencias de 1843), también podemos afirmar que “Tamerlane”, por un lado, y “Annabel Lee” y “Ulalume”, por otro, todos ellos fuera de los límites cronológicos de ese núcleo principal, establecen también su propio sistema de relaciones por encima de aquél. Con lo que tenemos un núcleo consistente, cerrado, constituido por las relaciones entre “Al Aaraaf” (1829) y *Eureka* (1843, 1848), de las que nos ocuparemos en el próximo capítulo, y un círculo más amplio y laxo, constituido por la recurrencia, en los poemas últimos de Poe, de temas y motivos de “Tamerlane” (1827). En esquema:

---

<sup>205</sup> Sobre las concomitancias entre ambos poemas, v. Scott Peeples en Rigal Aragón & González Moreno 2010, 46, donde se afirma que ambos poemas “son ulteriores variaciones sobre el tema de la incapacidad de escuchar la voz del futuro”, debido a la incapacidad de proceder tras la muerte de un ser querido; una situación que nos remite —sugerimos— a la que ya se planteaba en “Tamerlane”.



El anticipo de “Ulalume” constituido por la penúltima tirada del poema nos lleva a las puertas del lacónico fragmento final que constituye su desenlace. El protagonista llega por fin a su hogar, que encuentra destruido. Un cazador de la montaña, a quien Tamerlán había conocido en su juventud, alude oblicuamente a la desolación del lugar, en lo que podemos considerar los únicos versos de Poe que hacen uso de un intencionado laconismo, por parte del narrador, y de cierta alusividad elíptica, típica del lenguaje coloquial, y reforzada por el uso de deícticos que nos permiten visualizar la escena siguiendo los gestos y miradas de sus protagonistas:

Something he spoke of the old cot:  
 It had seen better days, he said;  
*There* rose a fountain once, and *there*

Full many a fair flower raised its head<sup>206</sup> (XVII, vv. 399-402)

La artífice de esas bellezas ha muerto. El precio del reino que ha conquistado, concluye Tamerlán, ha sido un corazón roto.

### 3.4 "FUGITIVE PIECES"

Hemos aludido ya a algunas de las composiciones que integran el grupo de poemas breves que completaba el volumen de 1827. Existe una gran afinidad entre esas "piezas fugitivas" y el poema largo que da título al libro, hasta el punto de que, como hemos podido ver, algunas de ellas tratan por separado ciertas cuestiones cruciales que quedaron planteadas en el decurso de aquél. También hemos visto cómo alguna de esas piezas breves (en concreto, "The Lake") quedaron incorporadas a "Tamerlane" en la versión publicada en 1831, al igual que algunos versos del poema "To—" ("Should my early life seem") de 1829, segunda versión de "Imitation". La facilidad con la que Poe trasvasa el material de los poemas breves al poema extenso delata la clara afinidad existente entre éste y aquéllos. Por otra parte, algunas de las nueve piezas incluidas en este apartado sólo fueron publicadas por Poe en el volumen de 1827 y no volvieron a ver la luz hasta las ediciones póstumas de su obra. Esta decisión de Poe, tan reactio a desprenderse de su producción juvenil, revela quizá su conciencia, por un lado, de la excesiva dependencia que estos poemas mostraban respecto a sus modelos juveniles, Byron sobre todo, pero también, en algún caso, Thomas Moore. Este argumento, no obstante, queda parcialmente invalidado por el esfuerzo que Poe

---

<sup>206</sup> "Algo dijo de la vieja casa: / días mejores ha conocido, señaló; / ahí se levantaba una fuente, ahí / muchísima flores bonitas alzaban la cabeza..."

dedicó a reescribir y retocar a lo largo de toda su vida el propio “Tamerlane”, cuya inspiración byroniana es tan evidente. Por lo que, al posible temor de que esos poemas delataran la deuda contraída por Byron, cabe añadir una razón de más peso: que en ellos se plantea un debate formal y de contenido que parcialmente quedaría resuelto en las sucesivas nuevas versiones de “Tamerlane” (especialmente, en la de 1829/1845) y, más categóricamente, en el planteamiento novedoso representado por “Al Aaraaf”.

Los términos del debate estético que Poe trataba de dilucidar mientras componía “Tamerlane” y los poemas adyacentes podrían resumirse con estas palabras de Hoffman (1998, 31):

¿[Q]ué fue mal en ‘Tamerlane’? Poe intentaba hacer demasiadas cosas al mismo tiempo: desarrollar una narración, plantear un poema épico, dramatizar el conflicto entre la fuerza terrenal y la espiritual. Su dicción es más apropiada para el verso lírico, su historia permanece estática, su héroe habla a ningún interlocutor. Poe no había descubierto todavía qué forma requería su asunto.<sup>207</sup>

Hoffman no es del todo justo: si por “dicción” quiere decir forma métrica, está claro que Poe no hizo sino atenerse a un metro comúnmente usado por los poetas de su tiempo para este tipo de poemas de asunto épico-legendario: el tetrametro yámbico. La historia, como hemos visto al glosar su contenido, tiene un desarrollo argumental claro y un característico movimiento de ida y

---

<sup>207</sup> “[W]hat went wrong in ‘Tamerlane’? Poe was trying to do too many things at once: tell a narrative, project an epic, dramatize the conflict between earthly and spiritual power. His diction is more appropriate to lyric verse, his story remains static, his hero speaks to no respondent. Poe hadn’t yet discovered which form was required by his theme”.

vuelta (o ascensión y descenso), propio de la poesía épica de inspiración trágico-heroica. En cuanto a las peculiares características "dramáticas" del texto, ya hemos visto como el interlocutor de Tamerlán queda anulado a favor de otro interlocutor interiorizado, que en alguna ocasión se exterioriza en forma de interpelación directa a la amada ausente, iniciando el ambiguo y complejo uso poeano del pronombre de segunda persona.

Sin embargo, aunque su enumeración de carencias sea discutible, Hoffman tiene razón al insinuar que Poe se hallaba sumido en un debate formal, y que necesitaba clarificar qué forma era la más apropiada a sus motivos. Este debate está ejemplarmente representado en los poemas que componen "Fugitive Pieces".

Si excluimos los ya comentados "To—" ("I saw thee on thy bridal day"), "Imitation" y "The Lake", los restantes poemas de esta serie pueden dividirse entre los que tienen un planteamiento meditativo y los que se presentan como poemas puramente líricos. En el primer grupo se incluyen "Dreams" y el conocido en ediciones póstumas como "Stanzas" ("In youth have I known one with whom the Earth"). Ambos conocieron una sola impresión en vida de Poe: la correspondiente a la colección que estudiamos. El segundo grupo incluye los poemas "Evening Star" y los dos sin título que luego fueron llamados "A Dream" ("A wilder'd being form my birth") y "The Happiest Day" ("The happiest day - the happiest hour"). "Evening Star" conoció una sola impresión. "The Happiest Day" se publicó en el *North American* de Baltimore en septiembre de 1827, firmado con las iniciales W. H. P. (las de William Henry Poe, hermano de Edgar), pocos meses después de la aparición de *Tamerlane and Other Poems* (Mabbot, 2000, 81), mientras que "A Dream" fue reimpresso en vida de Poe en al menos tres ocasiones: una en 1829 y dos en 1845. Es el único, pues, de estos poemas que Poe recuperó en recopilaciones tardías, aunque

significativamente lo excluyó de la edición que su obra poética conoció en 1831 (*Poems*), lo que una vez más denota las dudas que suscitaba en Poe la valía de su obra inicial<sup>208</sup>.

En cuanto al poema que en 1827 se tituló “Visit of the Dead” y en versiones posteriores (1829, 1839) “Spirits of the Dead”, supone una acertada mezcla de ambas modalidades, con la novedad de introducir una segunda persona que no parece designar a otro interlocutor que al propio poeta, en lo que constituye un temprano ejemplo de un procedimiento especialmente grato a la poesía meditativa moderna (típico, por ejemplo, del español Luis Cernuda). El poema está escrito en tetrámetros pareados, como “Tamerlane”, y no en cuartetos o combinaciones rimadas libres, como los poemas que hemos denominado “líricos”, y su contenido, como veremos, se aleja tanto del lirismo byroniano como del tono discursivo de los poemas “meditativos”, para acercarse al procedimiento de visualización de lo imaginario que utiliza tan acertadamente en “The Lake”, el mejor poema de la serie.

### 3.4.1 Los poemas meditativos

Los dos poemas que hemos incluido en este grupo tienen en común estar escritos ambos en pentámetros yámbicos, el equivalente inglés al endecasílabo, y el verso, por tanto, en el que naturalmente se trasvasa a la poesía inglesa el tono reflexivo de la lírica

---

<sup>208</sup> Por lo mismo, cabe considerar que la recuperación del poema en la edición de 1845 equivale a una definitiva re-evaluación, que juzgamos acertada: en su versión definitiva, el poema se aleja bastante de la anécdota amorosa que lo inspiró y logra expresar acertadamente la dualidad poeana sueño/realidad, en la que el sueño pasa a ser principio ordenador de la realidad y a prestarle a ésta la fluidez e intensidad visionaria del “arabesco”.

petrarquista europea. Verso blanco (*blank verse*) y pareados (*couplets*) son las dos combinaciones en que típicamente suele encontrarse este metro. El primero es el verso característico del teatro renacentista inglés, el de las grandes tiradas shakespearianas. Es también el verso que Milton elige para sus poemas extensos. El pareado será el verso típico de Pope y de la poesía dieciochesca. De él lo toma Byron en su juvenil "English Bards and Scotch Reviewers" (1809) y el propio Poe en el primer poema suyo conservado, la sátira juvenil "Oh, Tempora! Oh, Mores!" (1825?).

A estos dos combinaciones del pentámetro el Romanticismo añade una tercera: la *ottava rima* u octava real, que Byron toma del poeta italiano Pulci, de quien tradujo en 1820 su poema épico-satírico "Morgante Maggiore", y cuyos procedimientos imitaría en las sátiras "Beppo", "The Vision of Judgement" y "Don Juan".

En cualquiera de las tres combinaciones métricas mencionadas, el endecasílabo/pentámetro se presta a ser usado en largas tiradas para el desarrollo de temas en los que se mezcla la narración con la argumentación o la digresión meditativa, en poemas de largo aliento en los que predomina lo discursivo frente a lo puramente lírico-musical. Es el metro del monólogo dramático, de la sátira y de la épica heroica y sacra, composiciones en los que la "unidad de efecto" (elemento fundamental de la poética poeana, como veremos) suele sacrificarse a la simple unidad de tono, y de los que la memoria del lector suele desgajar fragmentos favoritos, en detrimento de las partes que cumplen una mera función transicional o estructural. Por todo ello, y con la excepción de "Al Aaraaf", Poe hará escaso uso de este verso, y en los contados casos en que lo hace evitará las largas tiradas expositivas a las que tan naturalmente se presta. De ahí que lo primero que sorprende de "Dreams" y de "Stanzas" sea que, pese a estar escritos en pareados el primero y en octavas el segundo, son, contra todo precedente, poemas breves.

“Dreams” tiene apenas treinta y cuatro versos repartidos en diecisiete pareados. A diferencia de los de Pope y los del propio Byron, los finales de los pareados de Poe no suelen coincidir con los de las cláusulas de su discurso. La rima no remata la frase ni crea efectos cómicos, sino que, con frecuencia, se encabalga entre verso y verso y empuja al lector a concluir el periodo antes que a recrearse con la mera sonoridad de las palabras finales. En algún caso puede hablarse de “pareados encadenados”, en los que el primer verso de cada uno completa una frase dejada inconclusa en el anterior, como puede verse al principio del poema:

Oh! That my young life were a lasting dream!  
 My spirit not awakening till the beam  
 Of an eternity should bring the morrow:  
 Yes! tho' that long dream were of hopeless sorrow,  
 'Twere better than the dull reality  
 Of waking life...<sup>209</sup> (Poe 2000b, 68)

Pero este patrón no se mantiene en todo el poema. Por el contrario, abundan los versos en que la expectativa de rima queda apenas satisfecha por palabras meramente gramaticales, muletillas o frases hechas:

And left unheedingly my very heart  
 In climes of my own imagining — apart

---

<sup>209</sup> “¡Oh, que mi juventud fuera un sueño duradero! / y que mi espíritu no se despertara hasta que el rayo / de una eternidad trajera la mañana: / sí, aunque ese largo sueño fuera de dolor desesperanzado / sería mejor que la realidad gris / de la vigilia...”



From my own home...<sup>210</sup>

(Poe, 2000, 68)

Obsérvese que la rima se cumple en "apart", fragmentando la indisolubilidad de la frase preposicional "apart from". Otro ejemplo, más forzado aún, es el constituido por:

... howe'er it was

That dream was as that night wind — let it pass<sup>211</sup> (Poe, 2000, 69)

en el que se combina una frase transaccional puramente discursiva ("howe'er it was") con una frase semicoloquial que impone un brusco final al razonamiento desarrollado en los versos precedentes ("let it pass").

De lo dicho, sin embargo, no debe deducirse meramente que Poe usaba con impericia la forma heredada de Pope. Un ejemplo de lo contrario es el ya mencionado poema juvenil "Oh, Tempora! Oh, Mores!", que discurre con fluidez y demuestra la temprana maestría métrica de Poe. Lo abrupto de la métrica de "A Dream" indica, más bien, la inadecuación entre el tema y la forma (aunque el lector moderno puede percibir la tensión resultante de esta inadecuación como una de las fuentes del efecto estético total del poema).

En él Poe acierta a delinear un territorio propio: un mundo soñado o imaginado, cuya preeminencia se afirma frente a la mera realidad de la vigilia. Lo soñado, dice el poema, es siempre preferible a la vigilia, y lo deseable sería vivir en un sueño permanente, aunque fuese un sueño doloroso. La vigilia es gris ("dull", v. 5)) y la

---

<sup>210</sup> "[Y] dejé inadvertidamente mi propio corazón / en climas debidos a mi imaginación, lejos / de mi propio hogar"

<sup>211</sup> "[D]e cualquier modo, / ese sueño fue como el viento nocturno: dejémoslo pasar".

tierra sobre la que se desarrolla no es más que un escenario gélido (v. 7), al que el poeta contrapone los climas que crea su propia imaginación (“climes of mine imagining”, v. 16), habitados por seres creados por su propio pensamiento (“beings that have been / Of mine own thought”, vv. 17-18). Estamos, hasta ahora, ante un mero despliegue desiderativo, un ejemplo más de exuberancia juvenil, al que justamente se le puede atribuir, como hace Mabbott (2000, 67-68), una filiación byroniana. Pero Poe, típicamente, da un paso más allá y, en la segunda estrofa, fundamenta sus deseos en una verdadera experiencia visionaria, en una hora de arrebató (“wild hour”, v. 19) que conoció en algún momento de su infancia o juventud. Lo curioso de esta experiencia es su carácter negativo: no viene a revelar la exuberancia de una realidad imaginativa superior, sino a delatar el verdadero cariz de la realidad cotidiana. Un viento gélido, o el frío resplandor de la luna, dejan su impronta en el espíritu del poeta, le revelan la condición inhabitable de la realidad, y lo inclinan definitivamente a favor de los sueños.

Como se ve, estamos lejos de la formulación definitiva que Poe hará de estos temas. El mundo fantasmal delineado en la segunda estrofa no tiene los caracteres memorables que alcanzará, por ejemplo, en “The Valley of Unrest” o “The City in the Sea”. Y el resto, decíamos, se mueve en el terreno de la exuberancia sentimental byroniana. La métrica, la lógica del pentámetro y el carácter discursivo derivado del encadenamiento de pareados, imponen al poema un carácter argumentativo: en su superficie, no es más que un alegato a favor del sueño. Los hallazgos poéticos se subordinan a la argumentación. Si confrontamos el funcionamiento de este poema temprano con el mecanismo que el Poe maduro diseñará en “The Philosophy of Composition” (1846), las diferencias saltan a la vista: según se deduce del ensayo, la mera ilación lógica o discursiva no juega ninguna importancia en el poema; lo importante es la gradación de efectos, logrados por el

uso selectivo de unos pocos elementos de probada capacidad de sugerencia.

Pero el joven Poe no estaba aún en condiciones de atenerse a esos principios. Así, la colección de 1827 incluirá otro intento de poema meditativo, que versará de nuevo sobre el carácter revelador de la experiencia visionaria y la inevitable discontinuidad que ésta introduce entre la realidad vulgar y los mundos accesibles a la imaginación y el sueño. Hablamos del poema sin título que comienza "In youth have I known one with whom the Earth" ("De joven, conocí a uno con quien la tierra"), y que los editores suelen denominar "Stanzas" ("Estrofas"). Mabbott (2000, 76), lo considera "uno de los poemas más difíciles que Poe escribiera jamás", y se atiene en su comentario a la explicación que Richard Wilbur ofreció en su propia edición de la poesía completa de Poe (1959, 122). Según ésta, el poema viene a decir lo siguiente: en su juventud, el poeta se hallaba en comunión con la naturaleza, con el sol y las estrellas, pero no comprendía el "poder" que dominaba su espíritu (estrofa 1); pregunta si esto no será locura, pero acaba reconociéndole un carácter visionario (estrofa 2); intuitivamente encuentra significados profundos en las cosas corrientes (estrofa 3). La belleza, sombra o reflejo del cielo, le aparta, por la gracia de Dios, de la caída a la que le podría haber llevado su orgullo (estrofa 4). El poema lleva como lema unos versos de Byron referentes también a la comunión del espíritu con la naturaleza y, como es característico en los poemas mayores del inglés, está escrito en octavas reales (la tercera gran combinación métrica, decíamos, en que podemos encontrar el pentámetro).

El panteísmo byroniano difiere del de otros románticos mayores (Wordsworth, por ejemplo) en que el primero está exento de todo humanismo, mientras el segundo aspira a leer en la naturaleza las aspiraciones de su propia humanidad. En palabras de Bloom (1963, 256):

Wordsworth se aparta para escuchar mejor cómo la triste música callada de la humanidad emana de la Naturaleza. Byron desea estar solo para poder ‘amar la tierra por su propia terrenalidad’.<sup>212</sup>

A esta contraposición añade Poe un tercer matiz, evidente si comparamos “Stanzas” con “Dreams”: de la contemplación de la naturaleza no deriva Poe, a diferencia de Wordsworth, una doctrina de redención aplicable a toda la humanidad, pero sí una especie de iluminación individual, por la que el poeta se declara receptor de determinadas preguntas cruciales formuladas por la naturaleza y dirigidas a clarificar su propia posición en una realidad múltiple, donde lo soñado o lo percibido por la capacidad visionaria del individuo se superpone a la realidad vulgar de la vigilia y los sentidos. Y de nuevo, como en “Dreams”, es un mero rayo de luna lo que pone en marcha este proceso de cuestionamiento. En ese rayo cree ver el poeta, o bien un elemento de poder soberano (“sov’reignty”, v. 12), más poderoso incluso que el que pudieran atribuirle los antiguos, o bien “la esencia desencarnada de un pensamiento” (vv.13-14). En cualquier caso, este deslumbramiento despierta en el receptor la capacidad visionaria de percibir, incluso en los objetos más comunes, realidades de otros mundos. Tal es el diálogo solipsista de Poe con la naturaleza, tan ajeno al humanitarismo de Wordsworth como a la misantropía de Byron.

En cualquier caso, merece la pena destacar, de los dos poemas comentados, la preeminencia en ellos de una misma imagen, la del rayo de luna, que podemos considerar como uno de los primeros símbolos recurrentes en la poesía de Poe y elemento constitutivo

---

<sup>212</sup> “Wordsworth goes apart the better to hear humanity’s still sad music emanate from Nature. Byron desires to be alone that he may “love Earth only for its earthly sake”.

de uno de sus paisajes característicos: el nocturno "gélido", trasunto de otra realidad distinta a la cotidiana.

### 3.4.2 Los poemas líricos

Incluimos en este grupo los poemas "Evening Star", "A Dream" y "The Happiest Day". Del primero nos ocuparemos en el capítulo siguiente, como anticipo de algunos temas desarrollados en "Al Aaraaf". "A Dream" desarrolla, en una cancioncilla de impronta byroniana, la misma idea de preeminencia del sueño sobre la vigilia que hemos destacado en nuestro comentario del casi homónimo "Dreams". La única diferencia es que la canción propone una jerarquía ligeramente distinta entre realidades y sueño: para el narrador, la vigilia se equipara al sueño porque sus ojos están puestos en el pasado. Al superponerse éste al presente, todo adquiere cualidad de cosa soñada:

Ah! what is not a dream by day  
To him whose eyes are cast  
On things around him with a ray  
Turned back upon the past?<sup>213</sup>

Según Mabbott, el pasado aludido en el poema es el concerniente a los amoríos de Poe con Jane Stith Craig Stanard y Elmira Royster. El reflejo crítico de identificar los referentes biográficos del poema nos orienta sobre la dependencia del mismo de una mera anécdota y ofrece una explicación de por qué Poe fue progresivamente independizando sus temas y motivos de toda

---

<sup>213</sup> "Ah, ¿qué no es sueño en pleno día / para aquel cuyos ojos proyectan / sobre las cosas que le rodean un rayo / reflejado del pasado?".

referencia concreta. La intrusión de la anécdota, por otra parte, desequilibra el delicado tejido ontológico desplegado en los poemas de Poe. El sueño no es ya una categoría de realidad preferible a la vigilia, sino mera proyección del pasado. Significativamente, Poe recurre una vez más a la imagen del rayo de luz para denotar la capacidad significativa y clarificadora de ese sueño:

That holy dream — that holy dream,  
While all the world were chiding,  
Hath cheered me as a lovely beam  
A lonely spirit guiding.<sup>214</sup>

Idéntico carácter ocasional tiene “The Happiest Day”, también de sabor byroniano (su cadencia recuerda la de los famosos versos de Byron escritos con motivo de su treinta y seis cumpleaños), pero con una nota original, que lo emparenta con el mundo ideológico de “Tamerlane”: el día y hora más felices aludidos en el poema representan

The highest hope of pride, and power

es decir, la más alta esperanza de orgullo y poder que el poeta ha conocido. En un estado de ánimo similar al del caudillo tártaro de su poema extenso, el poeta declara la caducidad y vanidad de esas esperanzas. El poema supone una especie de reconsideración del tema principal de “Tamerlane”, y anticipa incluso una de las imágenes que Poe utilizará en la segunda versión del mismo, publicada en 1829. Así, las “alas nebulosas” (v. 124) que aparecen

---

<sup>214</sup> “Ese santo sueño, ese santo sueño, / mientras el mundo entero era un reproche, / me ha alegrado como un rayo amable / que guiase a un espíritu solitario”.

en esa versión como impulsoras de la capacidad de la realidad para desvanecerse (y, por tanto, como símbolos del principio de disolución aparejado al tiempo, que es el significado que Poe suele atribuir a sus pájaros ominosos), tienen su anticipo en los versos finales de esta canción:

For on its wing was dark alloy  
And as it flutter'd — fell  
An essence — powerful to destroy  
A soul that knew it well.<sup>215</sup>

La imagen del pájaro queda sugerida por la mención del ala y de su movimiento característico: revolotear ("flutter"). Igualmente, el encabalgamiento entre los versos segundo y tercero de la estrofa citada produce un curioso efecto de *trompe l'oeil*: por un momento, pensamos que lo que ha "caído" es el pájaro en su vuelo, y no su venenosa esencia.

Resulta significativo que Poe empiece tan tempranamente a explotar la cantera de temas, motivos y recursos que constituye su fallido poema largo. El procedimiento, como veremos, se repetirá con "Al Aaraaf", donde encontraremos en bruto los primeros esbozos de muchos de sus poemas, cuentos e incluso ensayos posteriores. Vislumbramos así que el impulso de escribir poemas largos responde, en Poe, a una necesidad esencial: la de explorar por extenso un territorio poético del que luego elegirá, para un tratamiento diferenciado, las zonas más significativas o interesantes. Se anuncia, en todo caso, que los poemas largos de Poe ocupan una posición esencial en su obra, y no admiten, por tanto, la fácil postergación de la que suelen ser objeto.

---

<sup>215</sup> "Pues en sus alas había una mezcla oscura / y, mientras volaba, cayó / una esencia, capaz de destruir / un alma que la conocía bien".

Nos queda por considerar, en este apartado, un poema del que ya hemos dicho que supone una mezcla de las dos modalidades que hemos distinguido: la meditativa y la lírica. Nos referimos al que en 1827 se tituló “Visit of the Dead”. Está escrito en tetrametros yámbricos pareados (salvo un caso de rima cruzada, en los versos 5-8), que no forman estrofas, en lo que se asemeja, por tanto, al libre discorrir de los poemas meditativos en pentámetros. Lo diferencia de éstos, obviamente, el verso, y una manera de articular el discurso que no es argumentativa, sino extrañamente admonitoria: el poeta anuncia a un interlocutor innominado las sensaciones que experimentará al entrar en contacto con los muertos, y lo conmina a que mantenga determinadas actitudes propicias a ese encuentro revelador. La segunda persona de estas admoniciones no parece, pues, tener otro referente que el propio poeta, emisor y receptor a un mismo tiempo de un discurso que, por admitir esta lectura, podemos entender como monólogo reflexivo. Asombra la modernidad del procedimiento, aunque lo verdaderamente llamativo de este poema es, en palabras de George E. Woodberry (*The Life of Edgar Allan Poe*, 1909, I, 44; cit. en Mabbott 2000, 70), que

proporciona el primer atisbo de esa nueva extensión del Aqueronte... que él reveló.<sup>216</sup>

Esa “nueva extensión del Aqueronte” (aquí, en su acepción de “regiones infernales”, equivalente al Hades) no es otra que ese mundo “fuera del espacio y del tiempo” que Poe describe en poemas tan conocidos como “Dreamland”, “The City in the Sea” y otros. Nosotros hemos mantenido que el descubrimiento de ese paisaje es gradual, y viene prefigurado por la mención recurrente,

---

<sup>216</sup> “[I]t affords the first glimpse of that new tract of Acheron... which he (Poe) revealed”.



en diversos poemas, de elementos paisajísticos que, por sí solos, presuponen todo un entorno de determinadas características visuales y sus correspondientes asociaciones simbólicas. Es el caso del "rayo de luna" que hemos visto aparecer en al menos tres poemas de los ya mencionados. Curiosamente, el rayo de luna está ausente del paisaje nocturno que se describe en el que ahora comentamos. Se trata de una noche clara en la que, sin embargo, la estrellas no emiten otra luz que la que permite distinguirlas como "orbes rojos" (v. 15) que se fijan en la mente de quien las ve como síntomas febriles, que persistirán más allá del amanecer. Es un paisaje del alma, observable sólo en esa soledad y silencio que el poeta conmina a mantener en tales circunstancias, y afín al estado de místico secreto ("secrecy", v. 28) en el que el receptor de tales visiones sabrá atesorarlas como "prenda y símbolo" (vv. 26-27) de esa misma soledad del alma.

Pese al título, no hay ningún elemento "gótico" o macabro en este poema. Se alude en él, más bien, a una especie de comunión con la naturaleza, similar a la descrita en "Stanzas", sólo que esta vez esa naturaleza incluye las presencias de los seres que ya han muerto. Esta "mejora" del paisaje panteísta coincide, significativamente, con el cese de la habitual apelación a la juventud que veíamos en otros poemas alusivos a esta experiencia. Quizá Poe advirtiera la diferencia entre este poema y el conjunto de efusiones juveniles que constituye su volumen de 1827, y de ahí que éste corriese mejor suerte que la mayoría de los allí incluidos, siendo reimpresso incluso en fecha tan tardía como 1839 (titulado entonces "Spirits of the Dead").

### 3.5 CONCLUSIÓN

Como se ha ido exponiendo en las páginas precedentes, en *Tamerlane and Other Poems* (1827) Poe logra fijar algunos elementos esenciales de su universo poético. La influencia byroniana se traduce en una suerte de diálogo abierto con el maestro inglés, en el que afloran con naturalidad, no sólo las afinidades, sino también las discrepancias de Poe con la poética de éste. Queda apuntado un interés especial por la experiencia imaginativa y visionaria, que llevará a Poe a abandonar la particular vía byroniana y a entroncar con los temas mayores del Romanticismo inglés, que intentará incorporar a su futuro poema “Al Araaf”, verdadero arranque del periodo más fructífero de su creación poética.

Antes de “Al Araaf”, no obstante, Poe reconocerá la idoneidad del poema largo como instrumento de exploración y delimitación de un universo poético. *Tamerlane and Other Poems* pone en marcha, en definitiva, un modo exclusivamente poeano de explorar la materia poética, y de someterla a un debate riguroso, del que no está excluido el reconocimiento parcial de los sucesivos “fracasos” que jalonan la carrera del poeta en su progresivo alejamiento del Romanticismo y subsiguiente alumbramiento de una poética original.

Pero “Tamerlane” es también el texto temprano de Poe que más luz arroja sobre sus procedimientos narrativos, incluyendo en éstos no sólo los utilizados en sus relatos propiamente dichos, sino también los que afectan al conjunto de baladas que pueden interpretarse como monólogos dramáticos —“Lenore”, “The Raven”, etc.— y los que planean, arrojando sombras de duda sobre sus pretensiones de verdad o sugiriendo matices interpretativos importantes, sobre algunos de sus ensayos más relevantes, tales como “The Philosophy of Composition” o el propio *Eureka*. En “Tamerlane”, como hemos visto, la situación dialógica real —un

magnate que hace su confesión a un religioso— se complica y diversifica hasta extremos que afectan incluso a la comprensión del poema. El narrador no sólo se duplica en sus diversas realidades —campesino en su infancia, triunfante caudillo guerrero en su edad adulta, hombre atormentado en su madurez—, sino que multiplica estas identidades por los diversos estados psicológicos desde los que son narradas; que incluyen, característicamente, la posibilidad de la locura, con lo que ésta supone respecto a la credibilidad final del propio narrador.

También la amada, como hemos visto, está sujeta a una consideración problemática por parte del narrador que la nombra o evoca, primero en tercera persona y luego en segunda, aunque en algunas versiones del poema el nombre de la misma quede omitido, en lo que parece anunciar una estrategia de ocultamiento y/o despersonalización que será una constante en la ulterior poesía amorosa del autor y ofrece afinidades con el tratamiento dado a los personajes femeninos en el conjunto de relatos que, de Lawrence a Hoffman, han sido agrupados bajo la etiqueta de “escenas de matrimonio” u otras similares.

La caracterización, pues, de este poema como “autobiografía confusa”, que encontramos en el estudio de Davidson comentado en el capítulo anterior, parece plenamente justificada; así como la fructífera comparación con el ciclo autobiográfico de Wordsworth y el corolario de que, a diferencia de los grandes poemas de éste, el de Poe no alcanza la fase en la que el poeta adulto, sin renunciar a lo que el recuerdo alcanza a depararle de la intensidad visionaria de la niñez, se pliega a su condición presente y razona poéticamente este acto de conciliación, tal como queda ejemplificado en la penúltima estrofa de “Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”, del mencionado poeta inglés:

What though the radiance which was once so bright  
 Be now for ever taken from my sight,  
 Though nothing can bring back the hour  
 Of splendour in the grass, of glory in the flower;  
     We will grieve not, rather find  
     Strength in what remains behind;  
     In the primal sympathy  
     Which having been must ever be;  
     In the soothing thoughts that spring  
     Out of human suffering;  
     In the faith that looks through death,  
 In years that bring the philosophic mind.<sup>217</sup>

Nada parecido encontramos al final de “Tamerlane”. El personaje, como adelantábamos, más bien reclama una visión imaginativa ya definitivamente desligada de la experiencia personal y de un espacio y tiempo concretos. Es el arriesgado salto que Poe intentará en “Al Aaraaf”.

---

<sup>217</sup> Wordsworth 1969, 462; vv. 179-190. “Pues, aunque el esplendor, tan encendido antaño, / se quite para siempre de mi vista, / aunque nada pudiera devolverme las horas / de luces en la hierba y de gloria en la flor, / no habré de entristecerme, y hallaría / fuerzas en lo que aún queda; en aquella primera simpatía, / que, habiendo sido, durará ya siempre; / en aquellos pensamientos tranquilos que brotaron / de las humanas cuitas; / en la fe que traspasa las lindes de la muerte; / en los años que traen la mente reflexiva”. Traducción de Mariá Manent, en *La poesía inglesa; románticos y victorianos*, José Janés editor, Barcelona, 1946. Reproducido en José María Valverde: *Historia de la Literatura Universal*, Volumen 7: *Romanticismo y realismo*, Planeta, Barcelona, 1985, p. 154.

## CAPÍTULO IV

# De “Al Aaraaf” a Eureka

La visión romántica devenida cosmogonía

### 4.1 PRELIMINARES: DE LA IMAGINACIÓN AL ARABESCO

#### 4.1.1 Un cambio de dirección

“Al Aaraaf” (1829) es el segundo intento de poema “largo” que llevó a cabo Poe, después del juvenil “Tamerlane” (1827). En los dos años que median entre las primeras publicaciones de uno y otro Poe se aleja significativamente del romanticismo byroniano que impregna “Tamerlane” e incorpora a su mundo literario el influjo de la gran tradición imaginativa en la que figuraban, entre otros, Spenser y Milton. Más inmediato resultó el influjo de Thomas Moore, ya perceptible en algunos pasajes de “Tamerlane”<sup>218</sup>, así como el de Shelley. Discutiremos más adelante la significación de estas influencias. Apuntan, en todo caso, a un

---

<sup>218</sup> En concreto, se ha afirmado que el cuento “The Veiled Prophet of Khorassam” (“El profeta velado de Khorassam”), una de las partes de *Lalla Rookh*, es el modelo de la historia de amor que incluye “Tamerlane”, tradicionalmente considerada una trasposición poética de los amores ➤

cambio decisivo en la concepción poética del autor, visible ya en la elección del asunto. A diferencia de “Tamerlane” o del posterior drama en verso inacabado que tituló *Politian* (por referirnos sólo a las obras que, por su extensión, pueden equipararse al poema que nos ocupa), “Al Aaraaf” no toma su argumento o sus personajes de la historia antigua —aunque ya sabemos, en el caso de “Tamerlane”, con qué grado de fidelidad— o de la crónica de sucesos contemporánea —fuente inmediata del mencionado fragmento teatral—. En el poema de 1829, por el contrario, Poe trata de poner en pie un mundo poético autosuficiente y enteramente dictado por su imaginación.

El empeño no llegó a buen término. Poe no escribió más que dos de las cuatro partes inicialmente previstas. Pronto renegó de lo escrito y lo relegó al bloque irredimible de sus juvenilia (por más que, como refleja la historia textual del poema, éste fue objeto de varias revisiones posteriores, siendo la definitiva la que precedió a su publicación en *The Raven and Other Poems* en 1845). Exceptuando el mencionado drama en verso *Politian*, publicado entre 1835 y 1836, y también inacabado, Poe no volvió a intentar de nuevo el poema largo, renunciando con ello al cultivo de un género característico del Romanticismo poético inglés, vehículo primordial de las grandes visiones totalizadoras de los mayores poetas del periodo.

☛ juveniles de Poe con Elmira Royster. A favor de la influencia de Moore se argumenta que tanto el cuento poético de éste como la historia amorosa del poema de Poe son idilios situados en un marco bucólico, interrumpidos cuando los respectivos galanes abandonan a sus amadas para acudir al campo de batalla. Las amadas, en ambos casos, “se marchitan”; ambos relatos están presentados como reconstrucciones retrospectivas de un amor juvenil... Además de las muchas similitudes que se advierten de tono y dicción, resulta decisiva la coincidencia del topónimo “Belur Tag”, que Moore parafrasea como “las montañas oscuras”, con el “Belur Taglays” o “selva oscura” donde Poe sitúa su “Tamerlane” (Baxter 1969).

El fracaso de este empeño imaginativo resulta fundamental para comprender la evolución posterior de Poe. Tras el abandono de “Al Aaraaf”, su autor diseñará una poética basada en fundamentos diametralmente opuestos. Sus críticas a determinados poetas, sus teorizaciones posteriores a favor del “poema breve” y sus matizaciones a la teoría romántica de la Imaginación, según la formuló Coleridge en su *Biographia Literaria* y se materializó en la poesía de éste y otros autores, suponen una meditada reacción contra el planteamiento presuntamente fallido de su poema de 1829. De esta insatisfacción y sus consecuencias nos hemos ocupado en el capítulo primero del presente trabajo.

Sin embargo, conviene considerar más detalladamente la naturaleza de este reconocido fracaso creativo. No sólo porque quepa situar en él el origen de la futura poética del autor y sus mejores logros posteriores, sino porque supone la toma de conciencia expresa, por parte de Poe, de pertenecer a un ciclo literario distinto al romántico y en el que resultan inaplicables las grandes formulaciones mitopoéticas del Romanticismo. En la misma medida en que el poeta inglés William Collins (1721-1759) supo reconocerse distinto a los poetas de su tiempo (Pope, Waller y otros) al ofrecer, en su “Ode on the Poetical Character” (“Oda al carácter poético”), la primera formulación poemática del mito romántico de la Imaginación (Bloom 1963, 3-11), Poe experimenta, en otra tesitura histórica, la imposibilidad de aplicar ese mito y el ejemplo de la tradición en la que se apoya (Spenser, Milton), a sus propios designios poéticos; lo que no significa que volviera del todo la espalda a los logros parciales alcanzados en su tentativa fallida, como demuestra el hecho de que “Al Aaraaf” constituya una inmensa cantera de motivos y asuntos que su autor desarrollará en obras posteriores.

En “Ode on the Poetical Character” Collins aludía expresamente a Spenser:

[T]hat gifted bard  
 —Him whose school above the rest  
 The loveliest elfin queen has blest<sup>219</sup>

y, como veremos, a Milton. Significativamente, ambos poetas han dejado también su rastro en “Al Aaraaf”. En las notas que Poe añadió a su poema se menciona dos veces a Milton como fuente explícita de algunos pasajes. Y resulta significativo, de cara a una consideración de la futura poética de Poe, que los dos poemas citados en esas notas —“Epitaph on the Marchioness of Winchester” (“Epitafio a la marquesa de Winchester”) y “On the Death of a Fair Infant Dying of a Cough” (“A una hermosa niña que murió de un catarro”)— traten de lo que Poe posteriormente consideraría, en “The Philosophy of Composition”, “el tema más poético del mundo”: la muerte de una mujer bella. Más significativo resulta, de cara a una consideración del imaginario poeano, que el segundo de los poemas mencionados interpele a la niña difunta en calidad de intermediaria entre el cielo (lo ultraterreno) y la tierra, como lo serán algunas de las muchas mujeres muertas que aparecen en las obras de Poe, y como lo son las criaturas semiangélicas que habitan Al Aaraaf. Como éstas, la niña difunta del poema de Milton ha sido llamada —o, mejor dicho, devuelta— a los cielos para desempeñar una labor de mediación a favor de los desdichados congéneres que quedan en la tierra:

(...) why didst thou not stay here below  
 To bless us with thy Heaven-loved innocence,  
 To slake his wrath whom sin hath made our foe,  
 To turn swift-rushing black perdition hence (...)

---

<sup>219</sup> “[E]se dotado bardo / cuya escuela, por encima de las demás / ha bendecido la muy adorabilísima reina élfica” (Wright 1985, 14).



But thou canst best perform that office where thou art<sup>220</sup>

La influencia de Milton, con todo, va más allá de estos poemas explícitamente citados por Poe. Se extiende a la concepción misma de "Al Aaraaf", con su ambición cosmogónica y su pretensión de formular un mito cuasi-religioso, equivalente al expuesto en *Paradise Lost*. La emulación de Milton, no hay que olvidarlo, subyace bajo muchas de las realizaciones del periodo romántico y es visible en la obra de Blake y Wordsworth, así como en la de Percy B. Shelley. El empaque retórico miltoniano es visible en algunos pasajes de "Al Aaraaf": por ejemplo, en los versos 133-150 de la I Parte, en los que Dios se dirige a Nésace, reina de Al Aaraaf, para encomendarle que convoque a los no manchados por "la culpa del hombre" y los conduzca a una esfera superior:

What tho' in worlds which own a single sun  
The sands of Time grow dimmer as they run. (I, 139-140)<sup>221</sup>

Más difusa resulta la influencia de Spenser, que llega a Poe filtrada por la del heredero natural de éste, el propio Milton. En su calidad de mundo intermedio o especie de purgatorio (o quizá "edén", si atendemos a la caracterización del mismo que hizo Stovall

---

<sup>220</sup> "(...) ¿[P]or qué no te quedaste aquí abajo / para bendecirnos con tu inocencia amada del cielo, / para apagar la furia de quien el pecado ha convertido en enemigo nuestro, / para librarnos de la negra y rauda perdición...[?] / Pero desempeñarás ese oficio mejor donde estás".

<sup>221</sup> "[P]or más que en esos mundos regidos por un sol / las arenas del tiempo sean cada vez más tenues...". Para la traducción en verso de este fragmento, v. Apéndice. Sobre el conocimiento que Poe tenía de Milton se han ocupado, entre otros, Haviland (1954) y Gerber (1970). Asimismo, se conserva un manuscrito de Poe, posiblemente de 1829, en el que éste copia de su puño y letra un buen número de fragmentos de Milton.

—1929, 116-123—), Al Aaraaf coincide con el jardín de Adonis que Spenser presenta en el Canto III, Libro VI de *The Faerie Queene*, y que, como la estrella errante de Poe, es también un espacio de espera e intercambio entre la esfera terrenal y la supraterrena, en el que se regeneran, antes de volver a nacer, las almas de quienes ya han vivido. Típicamente spenseriano resulta el jardín floral en el que Poe hace arrodillarse a Nésace para escuchar la voz divina (I, 42-81). La descripción del jardín permite a Poe enumerar una larga nómina de flores reales o imaginarias y señalar los atributos respectivos de cada una. Esta clase de enumeraciones abunda en la obra de Spenser, y un buen ejemplo pueden ser estos versos de “Epithalamium” en los que el poeta cede a la tentación de enumerar los pájaros que acompañan con su canto el despertar de la novia:

The merry lark her matins sings aloft,  
The thrush replies, the mavis descant plays,  
The ouzel shrills, the ruddock warbles soft...<sup>222</sup>

Más tarde comentaremos el papel que juegan los elementos auditivos (puros o en relación sinestésica con otros dominios sensoriales) en Al Aaraaf. El jardín terrestre parece ser el único correlato adecuado a las bellezas de este mundo ideal, su modelo explícito. Y, dentro del jardín, el espacio para la visión y la experiencia imaginativa es la umbría o glorieta rústica designada por la palabra “bower” (también cámara o habitación femenina<sup>223</sup>), esencial en Spenser y Milton y en toda la poesía visionaria romántica heredera de la tradición representada por éstos. En ella

---

<sup>222</sup> “La alondra alegre canta sus maitines, / replica el tordo, el malvís le hace el contrapunto, / el tordo de agua chilla, gorjea suavemente el petirrojo...”.

<sup>223</sup> V. la segunda acepción recogida en el Merriam Webster Dictionary: “A lady’s private apartment in a medieval hall or castle”.

se incluye Poe al presentarnos su mundo, en los versos iniciales de "Al Aaraaf", como partícipe de bellezas que, en la tierra, sólo se encuentran en jardines ("gardens"), bosques ("woodland") y umbrías ("bowers"). Y es significativo que el verbo usado para decir que las flores adornan o engalanan estas umbrías sea "deck" ("the flowers / That... deck our bowers", vv. 12-13), en una acuñación también empleada por Spenser ("other flowers / To deck the bridal bowers", *Ephithalamium*, estrofa III). Típica de este autor resulta, por último, la alternancia en "Al Aaraaf" de pentámetros y alejandrinos. Poe no se somete al esquema de la estrofa spenseriana (ocho pentámetros seguidos por un alejandrino, con rima *ababbcbcc*), pero aprovecha el valor conclusivo que Spenser otorga al alejandrino, y frecuentemente remata con un verso de esta medida sus tiradas de pentámetros rimados en pareado. Procedimiento, por cierto, idéntico al que sigue Collins en la ya aludida "Ode on the Poetical Character".

La asunción de estas influencias sitúa a Poe en la tradición reclamada para sí por Collins, la definida por Bloom (1963, 7) como "una de las tradiciones principales del Renacimiento inglés, la creación de una mitología británica: la tierra de hadas de Spenser, el mundo de verdor de los idilios de Shakespeare, la auto-identificación bíblica y profética de Milton". Bloom considera que la poesía romántica inglesa no es sino la culminación de esta tradición, cuyos "límites radicales" son alcanzados, dice, por la generación posterior a Wordsworth. Y especifica (3-4): "El interés característico de esta línea reside en la doble transformación del individuo y de la naturaleza; la consecuente ambición apocalíptica es humanizar a la naturaleza y naturalizar la imaginación".

Del alineamiento explícito con esta tradición derivan las huellas de Shelley que también se aprecian en "Al Aaraaf": "Ianthe", la criatura seráfica que protagoniza el trágico idilio que cierra el poema, tiene el mismo nombre que el espíritu

desencarnado que asiste a las revelaciones de la protagonista de “Queen Mab”<sup>224</sup>; Mab, como Nésace en el poema de Poe, tiene la misión de usar su poder para revelar a los humanos ciertas verdades trascendentales; y sus atributos feéricos tienen mucho en común con los que Poe asignará a la gobernante de Al Aaraaf. Pero Shelley pertenecía a la generación que hizo suya esa fe y, en nombre de ésta, los presupuestos de la tradición visionaria de la poesía inglesa, que llevó a sus límites. Poe, como veremos, renunciará pronto a esa pretensión. Su fracaso será el mismo que Collins pronosticaba al final de su oda:

In vain — Such bliss to one alone,  
Of all the sons of soul, was known;  
And Heaven, and Fancy, kindred powers,  
Have now o’erturn’d the inspiring bowers;  
Or curtain’d close such scene from every future view.<sup>225</sup>

El aludido por Collins en estos versos es Milton. El autor de *Paradise Lost* parece ser el único hijo nacido de las misteriosas relaciones que han entablado los dos “poderes hermanos” o emparentados, Cielo y Fantasía —entiéndase, en este caso, Imaginación— con el fin de engendrar al poeta imaginativo, al joven de largos cabellos portador de la luz matinal (“rich hair’d youth of morn”) a quien se interpela directamente en la oda. Más modesto que sus sucesores, Collins sabía que él no era ese personaje y, por

---

<sup>224</sup> La primera aparición del nombre “lanthe” en “Queen Mab” ocurre en el v. 27 del Canto I.

<sup>225</sup> “En vano... Tal bendición en uno sólo / de todos los hijos del alma fue conocida; / y el Cielo y la Fantasía, poderes hermanos, / han derribado las umbrías inspiradoras, / o han corrido el telón ante cualquier visión futura de la escena” (Wright 1985, 16).

tanto, no se atrevió a emular al único poeta en quien podía reconocerlo. Poe, en cambio, hereda el atrevimiento de los poetas románticos que vinieron después, y de ese empeño nace un poema tan ambicioso como “Al Araaf”. Una tentativa lastrada, desde su origen mismo, por las dudas que el poeta sentía respecto a su capacidad visionaria, el conflicto entre Imaginación y ciencia positiva, e incluso —como hemos apuntado en los capítulos precedentes— su conciencia de pertenecer a una época y un entorno esencialmente distintos a los que conocieron sus predecesores.

De este fracaso nace una poética específicamente no romántica, cuya formulación y puesta en práctica harán de Poe el primer poeta moderno, el primero que experimenta consciente-mente la imposibilidad del empeño romántico y reacciona contra él, antes incluso de que Baudelaire se embarcase en una empresa literaria similar. El fracaso de Poe no sólo supone el abandono del intento de dotar de expresión poética a ese mito, sino también la renuncia al culto a su encarnación más característica —su héroe, diríamos—: el poeta ya no podrá equipararse al “hijo de la mañana” aludido por Collins. O, por decirlo con palabras de Bloom (1963, xiii): “Lo que nos separa de los románticos es nuestra pérdida de su fe sin fe, que pocos de ellos pudieron sostener incluso en sus propias vidas y poemas”. Poe fue el primer poeta consciente que experimentó esa pérdida.

#### 4.1.2 El mito romántico por excelencia

Conviene enunciar aquí, aunque sea brevemente, el contenido de ese mito, del que hemos adelantado algunos trazos en los capítulos anteriores. Ya hemos visto su enunciación en “Ode on the Poetical Character” de Collins. El poeta se presenta como un nuevo Apolo,

encarnación de la luz de la mañana. Es hijo del Cielo y de un poder afín a éste, la Imaginación (que Collins, anterior a las precisiones que hará Coleridge, llamaba todavía “Fancy”, fantasía). La Imaginación es la potencia que permite ver la realidad sin la mediación impuesta por las concepciones preexistentes. El triunfo de esa Imaginación fundadora, en política, fue la Revolución, como vimos al traer a colación, en el capítulo anterior, el poema “French Revolution, as It Appeared to Enthusiasts at its Commencement”, de William Wordsworth, fechado en 1804, en el que alude a las implicaciones “imaginativas” de ésta:

(...) They who had fed their childhood upon dreams,  
The playfellows of fancy, who had made  
All powers of swiftness, subtlity, and strength  
Their ministers, —who in lordly wise had stirred  
Among the grandest objects of the sense,  
And dealt with whatsoever they found there  
As if they had within some lurking right  
To wield it; —they, too, who, of gentle mood,  
Had watched all gentle motions, and to these  
Had lifted their own thoughts, schemers more mild,  
And in the region of their peaceful selves; —  
Now was it that both found, the meek and lofty  
Did both find, helpers to their hearts’ desire,  
And stuff at hand, plastic as they could wish;  
Were called upon to exercise their skill,  
Not in Utopia, subterranean fields,  
Or some secreted island, Heaven knows where!  
But in the very world, which is the world  
Of all of us, —the place where in the end

We find our happiness, or not at all!<sup>226</sup>

En la edición de su poesía completa que Wordsworth alcanzó a revisar en vida y publicó en 1849-50, este texto fue incluido en una sección de título especialmente significativo: "Poems of the Imagination" ("Poemas de la Imaginación"). Por "Imaginación" hemos de entender aquí lo que entendía Coleridge: la facultad creativa suprema, cuasi divina:

[L]a fuerza viva y primer agente de toda percepción humana, (...) repetición en la mente finita del eterno acto de creación (que tiene lugar) en el Yo Soy infinito<sup>227</sup>. (Coleridge 1907, lxvii)

Wordsworth, como otros románticos de primera hora, juzgó que la Revolución no era sino una manifestación de esa imparable fuerza clarificadora y liberadora. El orden social surgido de la Revolución debía ser como esa realidad vista sin mediaciones que el poema romántico aspiraba a presentar. Aunque de la Ima-

---

<sup>226</sup> Wordsworth 1969, 166. "Quienes habían nutrido su infancia con sus sueños, / sin otro compañero / de juegos que la fantasía, ni otros / cómplices que la fuerza, el tino y la presteza; / quienes se mueven a sus anchas entre / las cuestiones mayores del saber / y tratan lo que encuentran como si / algún derecho implícito tuvieran / a sojuzgarlo; y quienes se conforman / con contemplar procesos más humildes, / y, con designios más modestos, ciñen / a éstos sus pensamientos, limitados / a la región pacífica que ocupan: / todos, humildes y orgullosos, todos / hallaron la medida que colmó sus deseos, / barro tan dócil como sus manos anhelaban; / todos fueron llamados a hacer lo que sabían, / no en la Utopía, en campos subterráneos / o alguna isla perdida, / sino en el mundo, en el mundo de todos, / el lugar donde, al cabo, si nos es concedido, / hemos de encontrar la felicidad" (traducción: Benítez Ariza 2003).

<sup>227</sup> "[T]he living power and prime agent of all human perception, (...) repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I Am".

ginación, como se encarga de recordarnos Wordsworth, no sólo son partícipes “quienes habían nutrido su infancia con sus sueños”, es decir, los imaginativos natos, o “quienes se mueven a sus anchas entre / las cuestiones mayores del saber”, eruditos y sabios, sino también “quienes se conforman / con contemplar procesos más humildes, / y, con designios más modestos, ciñen / a éstos sus pensamientos”. La Imaginación es atributo de todo ser humano, y no sólo de algún elegido, como parecía dar a entender Collins al final de su oda.

A la Imaginación opone Coleridge la Fantasía, que

no [es] sino una modalidad de la memoria emancipada del orden del tiempo y el espacio; y mezclada con, y modificada por, ese fenómeno empírico de la voluntad que expresamos con la palabra ‘elección’<sup>228</sup>. (Íbid., lxviii)

O, como precisará Baudelaire en las “Nouvelles notes sur Edgar Poe” que antepuso al segundo tomo de sus traducciones de los relatos del norteamericano en 1857:

La Imaginación no es la fantasía; tampoco la sensibilidad, aunque sea difícil concebir a un hombre imaginativo que no sea sensible. La Imaginación es una facultad casi divina que percibe en primer lugar, al margen de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías. Los honores y las funciones que [Poe] confiere a esta facultad le otorgan tal valor (al menos cuando se comprende debidamente el

---

<sup>228</sup> “[I]ndeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space; and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word choice”.



pensamiento del autor) que un sabio sin imaginación resulta un falso sabio, o al menos un sabio incompleto.<sup>229</sup>

Esta distinción, así como la que Coleridge establece entre Imaginación “primaria” (la que definíamos en un párrafo anterior) y “secundaria” (que es la que coexiste con la voluntad consciente, pero es idéntica a la primaria en su modo de actuar y, al igual que aquélla, “disuelve, difumina, para recrear” —*ibid.*, 202—), es visible en muchas de las concepciones de Poe. Está detrás, por ejemplo, de la distinción planteada en el título de su primera colección de cuentos, *Tales of the Grotesque and the Arabesque* (1840). Ya los primeros lectores de Poe advirtieron la intencionalidad implícita en la distinción, y a un intento de hacerla aún más explícita parece obedecer el título francés que puso Baudelaire a sus traducciones de los relatos de Poe: *Histoires grotesques et sérieuses*<sup>230</sup>. Baudelaire tuvo clara la “seriedad” que animaba a los relatos de asunto no grotesco, aunque no confió en la palabra *arabesque* para explicitar la distinción. Por otra parte, la elección por parte de Poe de los términos “Grotesque” and “Arabesque” no es arbitraria. Proceden, como ya

---

<sup>229</sup> “L’imagination n’est pas la fantaisie ; elle n’est pas non plus la sensibilité, bien qu’il soit difficile de concevoir un homme imaginaire qui ne serait pas sensible. L’imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d’abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. Les honneurs et les fonctions qu’il confère à cette faculté lui donnent une valeur telle (du moins quand on a bien compris la pensée de l’auteur), qu’un savant sans imagination n’apparaît plus que comme un faux savant, ou tout au moins comme un savant incomplet” (Baudelaire 1884, xi; la traducción citada es de Carlos Pujol en Baudelaire 1984, 253-254).

<sup>230</sup> Tal es el título que se da a unas traducciones “non encore publiées” (“todavía no publicadas”) en la lista de obras cuyos derechos cede Baudelaire a los hermanos Lévy el 1 de noviembre de 1863 (Pichois y Ziegler 1987, 494).

señaló el estudioso de Poe A. H. Quinn (Hoffman, 1998, 203), del ensayo de Walter Scott “On the Supernatural in Fictitious Composition” (“De lo sobrenatural en la composición ficticia”), de 1827. Scott usa estos términos en el sentido que tienen en las artes plásticas: “grotesco” (o “grutesco”<sup>231</sup>, precisamos nosotros) alude a la representación de seres monstruosos en un entorno elaborado y tupido, mientras que “arabesco” designa un patrón geométrico del que está excluida la figura humana. Daniel Hoffman encuentra coherente esta acepción con el habitual procedimiento poeano de ocultar el significado de sus creaciones tras una trama intrincada y su designio de aludir a una realidad última en la que la materialidad del cuerpo ha sido trascendida (Hoffman 1998, 203-4). Simplificando, lo grotesco equivaldría a la sátira (aunque no debemos olvidar el uso peculiar que Poe hace de la misma) y lo arabesco sería el equivalente en prosa de un poema.

David Ketterer (1974) profundiza un poco más en la relevancia de esta distinción en la obra de Poe:

[E]n los cuentos grotescos, el objetivo de Poe es revelar la naturaleza heterogénea, engañosa y, consecuentemente, grotesca de la realidad diaria, que es entendida como un producto fabricado de las coordenadas tiempo, espacio y yo. Sin embargo, la perspectiva borrosa deparada por el “ojo semicerrado”, imagen inicialmente de la imaginación y, subsiguientemente, de esa combinación de razón e imaginación que podríamos llamar intuición, facilita un proceso de fusión que, a la vez que destruye esta realidad ilusoria, permite

---

<sup>231</sup> “Adorno arquitectónico, propio del arte del Renacimiento, consistente en bichos y follajes (su nombre se debe a ser imitación de la decoración encontrada en las grutas de las ruinas del palacio de Tito)”. María Moliner, *Diccionario de uso del español*, 1984. En el mismo diccionario, bajo la acepción de “grotesco”, se señala la procedencia de esta palabra del italiano “grottesco”, “adorno arquitectónico que imita las rocas ásperas de las grutas”.

la percepción de la realidad fluida y unificada. Ya que, para el ojo semicerrado, la realidad es comparable a un tapiz arabesco con su dibujo completamente entrelazado, fluido y con circunvoluciones, esa realidad superior puede ser apropiadamente designada *realidad arabesca*.

Si aceptamos los significados que Ketterer atribuye a los términos “grotesco” y “arabesco” en Poe, vemos que lo primero coincide con el dominio de lo fantasioso, mientras que lo segundo se corresponde, no tanto con lo que Coleridge llamaba Imaginación primaria, como con la secundaria, correspondiente a la intuición. La intuición, tan ensalzada por Poe en textos de finalidades muy diversas, desplaza en él a la pura Imaginación.

Para dilucidar la relación de esta facultad con la mera visualidad —y, por tanto, con la deformación o modalidad de la misma que Poe designa con el término “arabesco”—, hemos de volver de nuevo a los románticos que precedieron a Poe. Para caracterizar esta relación, Bloom (1971, 36) llegó a postular un “cine visionario de la poesía romántica”, de mayor alcance y ambición incluso que el cine propiamente dicho como artificio técnico y procedimiento artístico propio del siglo XX. Poetas como Blake, Wordsworth y Shelley, explica Bloom (37), entendían cosas distintas cuando empleaban el término “visión”, pero “todos ellos, en sus poemas, tendían a hacer que lo visible fuera, como mínimo, un poco más difícil de ver”. En Blake, por ejemplo, el paisaje visual está constituido por “imágenes conceptuales”, que lo mismo se postulan como integrantes a duras penas de la realidad visual (“poise themselves just within the visible”; 41) que “compelen a que aparezca una nueva clase de visibilidad” (*ibid.*). Incluso en un poeta tan visual —en cuanto que descriptivo— como Wordsworth, la visión no apela a un mundo recordado en términos visibles, sino al “mundo asumido por la mente y contemplado por

el ojo de la mente” (íbid.). La realidad puramente física, meramente visible, es considerada por ambos como una realidad degradada, “caída”: en el caso de Blake, en el mundo caótico e infernal en el que vive el hombre privado de su capacidad imaginativa por su creciente sumisión a la razón y a la técnica; en el de Wordsworth, en el del adulto que simplemente ha perdido la capacidad visionaria de la infancia en nombre de una aceptación madura de la realidad. Pero también para éste, en anticipo de la visión en “arabesco” de Poe, la poesía es “ese punto de la visión ‘en el que las cosas se pierden unas en otras, y los límites se desvanecen, y las aspiraciones se elevan’” (49)<sup>232</sup>. Este carácter fluido de la visión se hace explícito en Shelley como método “para describir una epifanía secularizada que no puede ser descrita” (51), por más que este poeta sea, para el citado crítico, “un especialista en describir lo indescriptible”, como queda de manifiesto en la descripción que el poeta hace de la belleza de su amante Emilia Viviani en *Epipsychidion*:

The glory of her being, issuing thence,  
Stains the dead, blank, cold air with a warm shade  
Of unentangled intermixture, made  
By Love, of light and motion; one intense  
Diffusion, one serene Omnipresence,  
Whose flowing outlines mingle in the flowing (...) <sup>233</sup>,

---

<sup>232</sup> Las palabras entre comillas simples proceden de una carta de Wordsworth a Landor.

<sup>233</sup> “La gloria de su ser, de allí surgida / mancha el aire muerto, inexpresivo, frío, con un cálido matiz / de mezcla sin desligar, hecha / de Amor, de luz y movimiento; una intensa / difusión, una serena Omnipresencia, / cuyas fluyentes líneas se mezclan en el fluir...” (cit. en Bloom 1971, 50).

en la que, como vemos, se crea una ilusión de una visualidad compuesta de elementos no visibles, “de Amor, de luz y movimiento”, cuya característica más destacada es, como en el *arabesco* poeano, la fluidez.

Como se explica en la ya citada tesis de Ahmed Nidal Almansour sobre la imagen del Oriente Próximo en la Norteamérica de los tiempos de Poe (2005), el término “arabesco” no aparece en este autor completamente desligado de su significado léxico original (187): alude, como ya ocurría en las reflexiones estéticas del alemán Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel<sup>234</sup>, a un tipo específico de ironía vista como conciliación de contrarios, del mismo modo en el que el tipo de decoración al que originariamente se refiere ese término es un arte que “media entre el limitado espacio de su forma y la infinitud que aspira a capturar en su diseño repetitivo” (195). Almansour entiende esta ironía conciliatoria en términos políticos: como aspiración de un escritor que se dirigía a una sociedad escindida por visiones irreconciliables sobre asuntos como la esclavitud: es, por tanto, como ya sabemos por otros estudiosos de la actitud de Poe hacia esos conflictos, una de las estrategias del *magazinist* que aspiraba a obviar o superar las disensiones que fragmentaban su público

---

<sup>234</sup> Sobre todo, las expresadas en su “Brief über den Roman” (“Carta sobre la novela”), integrada en *Gespräch über die Poesie* (1800). Propugna Schlegel un tipo de “novela” —entendiendo por tal un género mixto que incluiría también determinadas obras en verso— de carácter esencialmente “arabesco”, por predominar en ella, al igual que el género pictórico así denominado, la “confusión”, articulada en contrastes y repeticiones que buscan armonizar la coexistencia en ella de principios antitéticos, y la ironía, que pone de manifiesto la autoconciencia crítica del autor respecto a su obra y, al subrayar la limitación de ésta como ejemplo o manifestación parcial de una aspiración estética de mayor alcance, expresa también de alguna forma la infinitud del Gran Todo que la obra artística está destinada a expresar. Para un resumen de la teoría schlegeliana del arabesco, v. Muzelle 2000.

potencial, en aras de conseguir la mejor y más amplia recepción posible para su revista. Ya sabemos que el “orientalismo” de “Al Aaraaf”, determinado en parte por el influjo de Moore, obedecía también a esta misma estrategia.

## 4.2 “AL AARAAF”

### 4.2.1 Título, asunto, argumento

“Al Aaraaf” es el nombre que los astrónomos árabes dieron a la supernova que Tycho Brahe descubrió en 1572 (Galloway en Poe 1985, 515-16). Ese mismo nombre (*al a'raf*, plural de *'urf*, “cresta, lugar elevado”) es el que recibe en el Corán la región intermedia entre el Cielo y el Infierno, que la exégesis coránica tradicional identifica con el limbo<sup>235</sup>. En esa región, dice el Corán<sup>236</sup>, “habrá hombres que reconocerán a todos por sus rasgos distintivos” y podrán interpelar tanto a “los moradores del Jardín”, a quienes bendecirán —aunque no podrán compartir su bienaventuranza—, como a los “moradores del Fuego”, con quienes no querrán mezclarse.

Al Aaraaf es, consiguientemente, el resultado de combinar las dos fuentes citadas: la estrella errante que en determinado momento de la historia terrestre se aproximó a nuestro planeta con un designio hasta ahora no revelado y, también, un lugar intermedio entre Cielo y Tierra, regido por criaturas seráficas que tienen encomendada una labor de mediación entre las esferas superiores e inferiores, y donde aguardan, en un estado de inconsciencia, los espíritus que esperan acceder al Paraíso.

---

<sup>235</sup>*Encyclopédie de l'Islam*, I, 623 (artículo firmado por R. Paret).

<sup>236</sup>Sura 7, vv. 46-47. En Cortés 1980, 222-23.

La estrella errante, adornada con todas las bellezas terrestres y ninguna de “nuestras escorias” (“the dross of ours”, I, v. 11), está gobernada por Nésace, criatura angélica que ha guiado la marcha del astro por los espacios. Ahora su reino permanece temporalmente “anclado” (v. 26), detenido en su errar en algún punto del universo en el que lo iluminan cuatro soles. Bajo esa luz, Nésace se arrodilla ante el Infinito, sobre un lecho de raras flores que llevan al cielo, en forma de olor, el canto que la diosa o ángel dirige a ese “espíritu” (Dios) que los humanos sueñan a imagen suya. Tras una somera profesión de fe, Nésace anuncia al Espíritu que se ha cumplido su voluntad. Finalizada su oración, se humilla entre los lirios para oír la respuesta de la divinidad. Ésta encomienda a Nésace que difunda por el cielo sus secretos, referentes a la culpa del hombre. El objetivo de este mandato es impedir que esa culpa se extienda y acabe afectando al orden celeste. Oído el mensaje, Nésace se levanta, ya de noche (a lo largo de toda la escena hemos ido percibiendo los cambios de luz: dorada al principio, roja luego, y ahora de un amarillo lunar) y se pierde en las montañas resplandecientes y las pálidas llanuras de su reino. Aquí termina la primera parte o canto de “Al Araaf”.

La segunda parte comienza con la llegada de Nésace a su palacio, alzado en la cima de una montaña. Sofocada por el esfuerzo, con la túnica desceñida, descansa. La música sinestésica susurrada por la naturaleza de Al Araaf calla entonces para que se oiga “el conjuro que cantaba la doncella” (II, v. 67). Con ese canto, Nésace despierta de su sueño y llama al deber a los “seres brillantes” (v. 72) que duermen en las umbrías violáceas de Al Araaf. Les ordena, entre otras cosas, que se sacudan el “hálito de los besos” (v. 86) con que fueron arrullados. Besos y caricias, dice, pesan como el rocío de la noche o como el plomo. Nésace interpela especialmente a Ligeia, espíritu musical que ha dormido con sus

melodías a los demás y que, por ello, es la única que podrá despertarlos.

Tras este segundo canto de Nésace, mil “serafines” (v. 157) irrumpen volando a través del Empíreo. Tales “serafines” son de una naturaleza imperfecta, pues, de las características que definen a las mencionadas criaturas celestiales, les falta el conocimiento. Murieron dulcemente, “con el último éxtasis de una vida saciada” (“With the last ecstasy of satiate life”, 169) y gozan, no de la inmortalidad propiamente dicha, sino de una especie de sueño. De esos “serafines”, sólo dos desoyen el llamamiento de Nésace: los amantes Ianthe y Angelo.

La visión de la Tierra en el firmamento trae a la memoria de Angelo el recuerdo de la tarde otoñal en que hubo de abandonarla. Estando en su palacio en la isla griega de Lemnos, dice, lo tocó un rayo de sol que lo sumió en un sueño, dentro del cual le llegó la muerte. Desde las alturas del Partenón, último suelo terrestre que pisaron sus pies, saltó a los espacios “como el águila desde su torre” (v. 219) y ascendió a Al Aaraaf. Al contemplar el planeta desde las alturas, añoró —quizá añora todavía— su condición humana. A lo que Ianthe le responde que no hay motivos para ello, pues le está reservado un lugar más luminoso para vivir, donde no habrá de renunciar siquiera al amor apasionado de la mujer.

Angelo sigue contando su viaje interestelar. En un momento dado, dice, le faltó aire, y quizá fue el mareo lo que le deparó su visión de la Tierra convertida en bola de fuego cruzando el firmamento. Luego empezó a descender suavemente sobre Al Aaraaf. A Angelo le llama la atención lo corto del viaje, pero Ianthe le explica que fue su señora (Nésace) quien acercó la estrella errante a la Tierra, hasta tal punto que la colisión pareció inminente, y sólo detuvo su curso cuando la belleza del planeta resultó visible.



Mientras los amantes charlan, la noche se alarga sin traer un nuevo día. Han sido condenados a la noche eterna, “pues el Cielo no da esperanzas / a los que no oyen por el latir de sus corazones” (“for Heaven for them no hope imparts / Who hear not for the beatings of their hearts”, vv. 263-64).

#### 4.2.2 La influencia de Moore

Se ha señalado que el designio y ambientación del poema debe bastante a *The Loves of the Angels* y *Lalla Rookh* de Thomas Moore, a *Queen Mab*, de Shelley y, cómo no, a *Paradise Lost* (Hoffman 1998, 37). Si en el apartado anterior hablábamos de la significación de la influencia de Milton y Spenser y del alineamiento explícito de Poe con la línea visionaria representada por Shelley, parece oportuno ahora relacionar la atmósfera orientalizante del poema con el influjo de Moore. La misma elección de una palabra árabe (en este caso, extraída del Corán) para el título emula explícitamente el procedimiento seguido por Moore para titular su conocido poema *Lalla Rookh*<sup>237</sup> (1817), que fue un verdadero éxito de ventas en su día, en la estela de los también orientalizantes *Eastern Tales* (1813) de Byron.

En esta atmósfera de popularidad de lo oriental, que, como ya hemos dicho, se extendió de Inglaterra a los propios Estados Unidos, no es extraño que Poe acuda al Corán, traducido al inglés y comentado por George Sale, en busca de inspiración. No está claro el grado de conocimiento que Poe tenía de esta obra: en una de las jocosas notas a pie de página de “The Thousand-and-Second Tale

---

<sup>237</sup> “Lala-Rukh” significa literalmente “con mejillas de tulipán” (“tulip-cheeked”), y es un término frecuentemente usado en la poesía persa (Balfour 1885, II, 661).

of Scheherazade”, de 1845, cita esta fuente para fundamentar la presunta leyenda islámica según la cual la tierra se sostiene sobre una vaca azul con cuatrocientos cuernos. Tal creencia, referida también en el relato “Lionizing” (“Los leones”<sup>238</sup>, 1835), no es mencionada ni en el texto coránico ni en las anotaciones de Sale, y en las respectivas notas aclaratorias que los editores añaden a ambos cuentos se señala que “la fuente de Poe es incierta”<sup>239</sup> o se califican abierta-mente estas historias como “extravagantes”<sup>240</sup>. También del Corán procede explícitamente “Israfel”, aunque también aquí parece que, a la hora de concebir a su ángel coránico, Poe se basó en las notas de Moore a Lalla Rookh e incluso en algún pasaje de este poema, y no en una lectura directa de la traducción de Sale. También en el Corán (en concreto, en su capítulo 85, “The Celestial Signs”, en la versión de Sale) ha señalado algún estudioso una posible fuente del relato “The Pit and The Pendulum” (“El pozo y el péndulo”) (Murtuza 1972).

Lo que no ofrece tantas dudas es el acusado influjo en “Al Aaraaf” del ya citado poema “oriental” de Moore. El segundo relato de los cuatro que incluye Lalla Rookh, titulado “Paradise and the Peri”, trata de un *peri* o espíritu de la mitología persa que trata de ganar la admisión a las puertas del cielo; en “Al-Aaraaf”, la mayor preocupación de la divinidad no es otra que impedir que espíritus indignos accedan a las esferas superiores, y tal es la tarea

---

<sup>238</sup> Seguimos la traducción de Cortázar en Poe 1981. Aclara el traductor que con ese término Poe se refería a los “leones” sociales (Cortázar 1994, 363). En el Merriam Webster Dictionary, la segunda acepción de “lion” es: “A very important, powerful, or successful person”.

<sup>239</sup> Poe 1969-1978, vol. III, 1172, nota 26. Este volumen y el siguiente, aunque preparados para su edición por Thomas Ollive Mabbott, fueron editados con posterioridad a la muerte de éste, bajo el cuidado de Eleanor D. Kewer and Maureen C. Mabbott.

<sup>240</sup> *Ibid.*, vol. II, 186, nota 22.

encomendada a Nésace. Y cuando Lalla Rookh, la protagonista del poema de Moore, llega a su destino y se une a su amado (el poeta que ha distraído su viaje recitando los cuatro relatos de los que consta la obra), el dístico final anuncia lo que parece ser la actitud de los amantes Ianthe y Angelo en *Al Aaraaf*: "Paradise itself were dim / And joyless, if not shared with him" ("Incluso el paraíso parecería oscuro y triste si no fuese compartido con él" —el amado—)<sup>241</sup>.

Llamativas son también algunas coincidencias de detalle. En "The Fire-worshippers", tercero de los cuatro cuentos de los que consta *Lalla Rookh*, aparece un anticipo de lo que será la estrella errante de Poe:

Oft in my fancy's wanderings,  
I've wish'd that little isle had wings,  
And we, within its fairy bow'rs,  
Were wafted to seas unknown...<sup>242</sup>

A la influencia colorista y orientalizante de Moore cabe atribuir, en parte, que el poema no alcance la altura imaginativa y visionaria que pretendía Poe. Él mismo lo explica en una de sus reseñas críticas más penetrantes, la que hizo al poema *Alciphron* del propio Moore, publicada en enero de 1840. En esa reseña, saluda Poe la aparición del nuevo libro de Moore y evalúa su mérito a partir de la distinción crucial que Coleridge hacía entre Fantasía e Imaginación. Como ejemplo de fantasía inoperante pone algunos fragmentos de *The Culprit Fay* ("El hada culpable"), un "pueril aborto" debido a la pluma de Joseph Rodman Drake, a los que

---

<sup>241</sup> Moore 1829, 40.

<sup>242</sup> *Ibid.*, 33. "A menudo en los vagabundeos de mi fantasía / he deseado que esa isleta tuviese alas / y nosotros, en sus mágicas umbrías, / fuésemos llevados por los aires a mares desconocidos..."

contrapone otros del imaginativo Shelley, precisamente de *Queen Mab*. A Moore lo sitúa en una especie de punto intermedio, y señala sus limitaciones:

El poema se distingue totalmente por una felicísima facilidad que nunca ha sido mencionada en relación a su autor, pero que tiene mucho que ver con la reputación que ha obtenido. Aludimos a la facilidad con la que refiere una historia poética de un modo prosaico. (...) El suyo no es un estilo poético (...), sino un modo de prosa sencillo y corriente, adornado para convertirlo en poesía.<sup>243</sup>

Y añade:

Moore podría resolver una ecuación de tercer grado en verso, o proseguir con las tres diversas demostraciones del teorema del binomio, una tras otra, o las tres a la vez.<sup>244</sup>

La reseña concluye con un resumen de las virtudes y limitaciones de Moore:

Una vívida fantasía; un estilo epigramático; buen gusto; vivacidad; destreza y oído musical lo han convertido muy fácilmente en lo que es, el poeta vivo más popular —si no el más popular de cuantos han

---

<sup>243</sup> Poe 1902, X, 68. "The poem is distinguished throughout by a very happy facility which has never been mentioned in connection with its author, but which has much to do with the reputation he has obtained. We allude to the facility with which he recounts a poetical story in a prosaic way. (...) His is no poetical style (...) but an easy and ordinary prose manner, *ornamented into poetry*".

<sup>244</sup> *Íbid.*, 69. "Moore might solve a cubic equation in verse, or go through with the three several demonstrations of the binomial theorem, one after the other, or indeed all at the same time".

vivido— y, quizá, una ligera modificación, en su nacimiento, de eso que los frenólogos están de acuerdo en llamar *temperamento* podría haber hecho de él el más verdadero y noble devoto de la musa de cualquier época o clima. Tal como es, sólo casualmente alcanzamos a vislumbrar esa *mens diviniar* que con seguridad encierra su interior.<sup>245</sup>

Las frases citadas valdrían, desde nuestra perspectiva, como expresión de la clase de talento que Poe reconoce en sí mismo, y también como diagnóstico de las limitaciones que experimentó al componer “Al Araaf”. El análisis riguroso de sus propias fuentes permitirá a Poe un grado de conciencia respecto a su trabajo poco frecuente entre los poetas anteriores a Mallarmé o Valéry. Llama la atención que Poe haga depender los resultados literarios del *temperamento* del poeta, y ponga en éste el origen de los obstáculos que dificultan que sus lectores lleguen a atisbar su *mens diviniar*, entre cuyos atributos figura la visión imaginativa. El poeta es Dios, aunque eventualmente esa condición pueda quedar oscurecida por su propia personalidad o su propensión a incurrir (por inclinación o necesidad) en juegos intelectuales tales como “resolver una ecuación de tercer grado en verso” o, lo que es lo mismo, escribir poemas acrósticos (como hizo el propio Poe) o hacer de un texto cifrado la clave de la resolución de uno de sus más conocidos relatos, “The Gold Bug” (“El escarabajo de oro”).

Tampoco parece casual la alusión a las matemáticas y a su posible interferencia con la verdadera finalidad de la poesía. Sobre esta

---

<sup>245</sup> *Ibid.* “A vivid fancy; an epigrammatic spirit; a fine taste; vivacity, dexterity and a musical ear; have made him very easily what he is, the most popular poet now living — if not the most popular that ever lived — and, perhaps, a slight modification at birth of that which phrenologists have agreed to term temperament, might have made him the truest and noblest votary of the muse of any age or clime. As it is, we have only casual glimpses of that *mens diviniar* which is assuredly enshrined within him”.

cuestión volveremos cuando examinemos “Sonnet—To Science” en relación con “Al Aaraaf”. Adelantemos, de momento, que en el poema largo conviven, junto con el mito poético que se pretende enunciar, sendos esbozos o antecipos de la cosmología newtoniana y la cosmogonía original que Poe explicitará en *Eureka* diecinueve años después. En el poema, la visión “científica” de Poe parece igualar la puramente imaginativa. De hecho, esa especie de visión mixta, en la que se alían imaginación y especulación cosmogónica, pronto encontraría un vehículo más adecuado en los cuentos en prosa.

#### 4.2.3 Análisis de “Al Aaraaf”

##### 4.2.3.1 La nave anclada

Sólo lo bello tiene parte en Al Aaraaf. Allí, advierte Poe, no encontraremos nada que recuerde a la Tierra, salvo determinados elementos terrestres dotados de una belleza intrínseca y, por tanto, dignos de formar parte del paisaje de la estrella errante.

Las bellezas de Al Aaraaf, tal como son presentadas en la primera tirada del poema (versos 1-15) se integran en dos órdenes: el floral y el musical. El elemento auditivo que predomina en Al Aaraaf se divide entre “la vibración / de la melodía de un arroyo en el bosque” (“the thrill / Of melody in woodland rill”, I, v. 6) y “la voz de una alegría serenamente extinguida / cuyo eco permanece y permanecerá / como el rumor en la caracola” (“Joy’s voice so peacefully departed / That like the murmur in the shell / Its echo dwelleth and will dwell”, vv. 8-10). Ambos sonidos son de naturaleza vibrante, monocorde e ilimitada: permanecen en el oído, no tienen fin. Se asemejan en ello a la “música de las esferas” que se mencionará más adelante y pueden confundirse con el silencio primordial que, como se verá, es distinto a la mera “quietud”. Al Aaraaf participa de los

atributos de las esferas superiores del universo. Sus flores sólo son comparables con las que “adornan nuestras umbrías” (es decir, los espacios que propician la visión imaginativa). Al Aaraaf se nos presenta, por tanto, como un hermoso jardín. Y los jardines, en Poe, participan de la naturaleza del *arabesco*: son realidades ordenadas, fluidas y armónicas, como un tapiz. Todo lo contrario de esas “escorias nuestras” (v. 11) que el poeta declaraba expresamente excluidas de Al Aaraaf.

El astro errante descansa de su vagar por las estrellas. Su singladura (vv. 16-29) ha sido descrita en términos marineros: ha navegado “entre mares de rayos que ondulan el esplendor empíreo” (“mid seas of rays that roll / Empirean splendor...”) y grandes olas (“billows”). En su navegación, ha pasado cerca del planeta “favorito de Dios”. Ahora está “anclado”, y quien lo ha guiado por esos mares “deja el timón” (“leaves the helm”) y baña sus miembros angélicos a la luz de los cuatro soles que iluminan el planeta errante en su actual ubicación.

Nésace, por tanto, no es presentada sólo como gobernante (“ruler”) de Al Aaraaf, sino también como timonel de la estrella errante, igual que la reina Mab de Shelley lo era de su carruaje mágico, capaz también de volar por el firmamento. En la siguiente tirada la vemos envuelta en densas nubes, “emblemas apropiados del modelo de su mundo” (“fit emblems of the model of her world”, v. 37), que no impiden que pueda ver las bellezas de los cielos, pues Nésace está dotada de esa visión imaginativa que, en palabras de Coleridge, “disuelve, difumina, disipa, para recrear”. Arrodillada sobre un lecho de flores, se dispone a elevar una canción-plegaria a un innominado Espíritu supremo.

#### 4.2.3.2 El jardín de Nésace

Pero antes de dejarnos oír esa canción el poeta nos ofrece una detallada descripción de las flores que crecen en el jardín que rodea a Nésace (versos 42-81). Son nueve. Algunas de ellas quedan caracterizadas, al modo barroco, con una alusión más o menos transparente al papel jugado por la flor en alguna historia o mito relacionado con el mundo clásico u otras culturas. Así, los lirios son como los que cubrían la patria de Safo; y el “nelumbo” es la flor sobre la que el “Cupido Indio” navega por el Ganges, en alusión a un mito poco conocido que el propio Poe cree necesario aclarar en una nota explicativa.

Algunas de estas flores tienen una doble naturaleza, celestial y terrestre, y representan alguna clase de correspondencia analógica entre ambos órdenes de la realidad. Así, la flor “mal llamada de Trebisonda” (“of Trebizond misnam’d”) es originaria de las estrellas, donde producía el fabuloso “néctar” del que hablaban los antiguos, caído del cielo precisamente en los jardines de Trebisonda, en una flor parecida a su correlato celeste. Las abejas, se dice, enloquecen al libar el néctar de esa flor, hecho para espíritus superiores. La flor misma tiene un aspecto entre sensual y pecaminoso, según nos es descrita en estas líneas de sabor miltoniano:

Heaving her white breast to the balmy air  
Like guilty beauty, chasten’d, and more fair<sup>246</sup> (vv. 64-65)

Frente a esta “flor caída” del cielo al mundo contingente de las apariencias, dos flores representan el impulso contrario. Una es

---

<sup>246</sup> “Alzando el blanco seno al aire embalsamado / cual belleza culpable, sumisa y más hermosa”. Traducción de María Córdor y Gustavo Falaquera (Poe 2000a).



cierta innominada flor que, según Poe, muere al poco de nacer, tras exhalar su olor como aspiración a ganar el cielo y huir del jardín real en el que crece. La otra es el loto valisnerio (“Valisnerian lotus”), que ha huido a Al Aaraaf tras haberse debatido contra las aguas del Ródano. Tras estas dos flores de naturaleza intermedia, un lugar más elevado en esta escala gradual es el que ocupa el jacinto, presentado metonímicamente como “adorabilísimo perfume púrpura” (“most lovely purple perfume”), lo que sugiere que la flor ha experimentado ya, y superado, el proceso de espiritualización que tan doloroso esfuerzo ha supuesto a las otras (sobre el jacinto o flor de Zante volverá Poe en “Sonnet—To Zante”, publicado en 1837). En general, la flora de Al Aaraaf se distribuye según el principio de gradación, tan caro a Poe<sup>247</sup>: hay flores meramente terrestres, entre las que figura incluso una flor “caída” —la mencionada “flor de Trebisonda”—; las hay que aspiran a alcanzar una esfera superior, bien desde un espacio “arabesco” propicio —el jardín terrestre donde crece la flor innominada a la que nos referíamos antes—, o a través de un proceso de lucha liberadora —el forcejeo del loto con las aguas del Ródano, similar al que experimentan los protagonistas de los relatos “M.S. Found in a Bottle” (“Manuscrito encontrado en una botella”, 1833) y “A Descent into the Maelström” (“Un descenso al

---

<sup>247</sup> Y que le servirá, entre otras cosas, para declarar absurda la democracia igualitaria. En “The Colloquy of Monos and Una” (“El coloquio de Monos y Una”), relato de 1841, la criatura angélica que relata, desde el futuro, los males de los tiempos del propio Poe, declara: “a pesar de la fuerte voz que advertía de las leyes de gradación que tan visiblemente impregnaban todas las cosas de la tierra y el cielo, se hicieron extravagantes tentativas de democracia en todas las cuestiones” (“In despite of the loud warning voice of the laws of gradation so visibly pervading all things in Earth and Heaven — wild attempts at an omniprevalent Democracy were made”. Poe 1902, III, 203).

Maelstrom”, 1841)<sup>248</sup>—; y, por último, las que no requieren ese esfuerzo, porque han nacido en un espacio privilegiado por la Imaginación (así, la isla griega de Zante, patria del jacinto) o son cuna de un dios, como el nelumbo.

El jardín de *Al Aaraaf*, además de la significación simbólica que suelen tener los jardines de Poe como espacio “arabesco”, propicio para la visión imaginativa, y de ser en sí mismo una realidad percibida en su naturaleza gradual, y no en la confusión “grotesca” del mundo aparential, constituye explícitamente un correlato analógico del cosmos. Nésace vuelve los ojos al jardín después de contemplar el firmamento, y cada flor se le presenta en su “forma de estrella” (“starry form”). Como las estrellas, cada flor tiene unos atributos específicos, perceptibles a la mirada imaginativa de Nésace. Pudiera pensarse que Poe está identificando la Imaginación con la mera percepción de analogías: Nésace “ve” el universo en el jardín. Contra este uso de la analogía, no obstante, nos advertirá expresamente Poe, años después, en *Eureka* (1848): en concreto, cuando rebate la hipótesis de Madler (la de que debe de haber un “centro de la Galaxia”) por estar dictada por la mera analogía. La coherencia —“consistence”: palabra esencial en el argumentario de *Eureka*, por cierto— que la obra posterior de Poe presenta con las intuiciones que contiene “*Al Aaraaf*” nos induce a pensar que en este poema es difícil que se postule alguna clase de mecanismo analógico simple, similar al condenado con posterioridad. Antes al contrario, las miradas alternadas que Nésace dirige al jardín y a los cielos sugieren que la visión de estos últimos excluye necesariamente la visión del primero; que la mirada al jardín no tiene otro

---

<sup>248</sup> V. Ketterer 1974, 200: “[E]l remolino sirve para introducir al narrador en una realidad sobrenatural o arabesca que trasciende su anterior dependencia de la razón” (“The whirlpool serves to introduce the narrator to a supernal or arabesque reality which transcends his previous reliance on reason”).

propósito, en todo caso, que el de educar nuestra visión en la contemplación del arabesco. De ahí, incluso, lo difuso del estilo, resultante en esa “dificultad” que muchos lectores y críticos achacan a “Al Aaraaf”, y que, visto en la perspectiva adecuada, no es más que uno de los muchos elementos concommitantes a la concepción artística que gobierna el poema.

#### 4.2.3.3 El primer canto de Nésace:

Dios, las correspondencias, el silencio

Nésace, decíamos, dirige su canto-plegaria (versos 82-117) a ese Espíritu que los humanos sueñan a imagen suya: curiosa inversión de la afirmación bíblica según la cual es el hombre quien ha sido hecho a imagen y semejanza de Dios, y que aproxima en cierta medida la teología de Poe al propósito de desenmascaramiento crítico que anima a Shelley en *Queen Mab*. Cabría razonar un cierto alineamiento de Poe con el ateísmo de Shelley, a tenor sobre todo de la equiparación que Poe hará, en escritos posteriores, entre materia y espíritu, y de la teología mecanicista —y, en último término, nihilista— que expone en *Eureka*. “Al Aaraaf”, en todo caso, se enmarcaría, junto con *Eureka*, en la vertiente de la obra de Poe en la que éste parece empeñado en sustentar “una creencia racional, ya que no una fe despreocupada, en el ‘Ser Divino’”<sup>249</sup>. Mucho se ha escrito sobre las posibles creencias religiosas de Poe, sin que se haya alcanzado un veredicto concluyente. Rubén Darío, en el exaltado retrato que dedicó al norteamericano en *Los raros* (1896) señaló el hecho de que “[e]n todas sus obras, si mal no recuerdo, sólo unas dos veces está escrito el nombre de Cristo” (Darío 1950, II, 269); tras lo

---

<sup>249</sup> “[A]s we see in *Eureka* he struggled mightily to sustain a rational belief—if not a buoyant faith—in ‘the Divine Being’” (Kennedy 2001, 13).

que apostilla, en nota, que “[t]iene, no obstante, un himno a María” (*ibid.*), en alusión al poema que Poe en alguna ocasión tituló “Catholic Hymn” y apareció por primera vez en “Morella” como composición cantada por la protagonista, “que obviamente practicaba la magia negra” (Mabbott en Poe 2000b, 216), lo que “no implica renuncia a la Madre de Dios” (*ibid.*). En su estudio “Poe’s Knowledge of the Bible”, Killis Campbell (1930, 546) cita el testimonio de un contemporáneo del autor a propósito de la consideración que a éste merecía la Biblia: un completo galimatías (“all rigmarole”<sup>250</sup>). En su artículo, que en su mayor parte es una reseña crítica del libro *Biblical Allusions in Poe* de W. M. Forrest (New York, The Macmillan Company, 1928), Campbell aporta otras opiniones, coincidentes o divergentes con ese llamativo exabrupto, y referentes tanto al conocimiento que Poe pudiera tener de la Biblia como a sus posibles creencias religiosas en general. Tras examinar las inconsistencias de la obra de Forrest, Campbell concluye que “no hay razones para sostener que Poe poseyera un conocimiento exacto o íntimo de la Biblia” (549), pero también que “no hay buenas razones para creer que Poe fuera un no creyente o esencialmente irreligioso” (551). Se muestra Campbell de acuerdo con el autor reseñado en su afirmación de que Poe despliega en algunos de sus escritos un genuino interés en cuestiones teológicas, y sugiere que podría haberse aducido como ejemplo el poema objeto de nuestro análisis, “Al Aaraaf” (551). No entra Campbell a opinar sobre lo ortodoxo o no de este persistente y temprano interés teológico en Poe. Su heterodoxia, en todo caso, no reviste jamás la intención política de la de Shelley, y puede estudiarse en el contexto más amplio de la consideración que le merece, en general, lo “sobrenatural”, en la que se detecta también, según el estudioso

---

<sup>250</sup> En George Woodberry: *Life of Poe*, Boston, 1909, II, p. 140. Cit. en Campbell 1930, 546.

Richard H. Hart (1936, 2-3), una clara “heterodoxia” (“unorthodoxy”). Distingue Hart entre una “tradición ortodoxa de lo oculto” (1), en la que estaría el tipo de escritor que emplea, respecto a lo sobrenatural, “las ideas más corrientes en su raza y época” (*ibid.*), y la actitud contraria, que es la que correspondería a Poe, tal como queda de manifiesto en su peculiar manera de afrontar el tema de la vida después de la muerte.

Independientemente de lo que Poe dijera profesar, lo cierto es que su obra es un testimonio más, como afirma Gerald F. Kennedy (2001, 11), de “la cada vez más honda incertidumbre espiritual del siglo XIX”, y que en esa atmósfera intelectual, el temprano posicionamiento contra la ciencia positivista que expresa “Sonnet—To Science” no representa, ni mucho menos, su actitud definitiva respecto a estas cuestiones. En lo que a convicciones poéticas se refiere, veremos cómo este temprano rechazo a la ciencia será progresivamente sustituido, ya en la propia materia poética de “Al Aaraaf”, por una síntesis dinámica a la que se irán incorporando elementos científicos de variada índole, según el método de contradicciones armonizadas que conocemos como “arabesco”. Lo mismo puede decirse, quizá, de ese otro conjunto de creencias pre- o paracientíficas que constituyen la religión revelada; lo que nos llevaría a postular, con estudiosos como Elder (2005, 4-5), que el uso que Poe hace de la ciencia de su tiempo, conceptualizado por muchos como meramente paródico o destinado a embaucar al lector, en la tradición periodística de los camelos o *hoaxes*, representa, más bien, su confianza en que el Universo es, “en principio, cognoscible” (Elder 2005, 4) y que, puesto que ese Universo es “un complejo de leyes racionales interrelacionadas, tener conocimiento del Universo es tener también conocimiento de Dios y es en sí mismo divino”.

Estas consideraciones pueden sernos útiles a la hora de desentrañar qué clase de divinidad es la que invoca Nésace. El

Espíritu al que ésta dirige su plegaria habita, nos dice el poema, “en lo hondo del cielo” (“In the deep sky”, I, 83), más allá de límites que ninguna estrella puede superar, y que sólo sobrepasaron, en su día, los cometas, expulsados de la esfera divina “por su orgullo” (92) y condenados a ser portadores del fuego que inflama su propio corazón y a errar con incansable velocidad y dolor inalienable: “With speed that may not tire / And with pain that shall not part” (vv. 96-97). A la luz de estos datos, puede afirmarse, por tanto, que ya en “Al Araaf” la visión mixta de Poe, en la que imaginación y conocimiento científico son igualmente relevantes, postula un núcleo del universo del que, por irradiación, procede la materia; y que esta materia, antes de ser llamada de nuevo al núcleo en virtud de la ley de gravitación universal, se ha difundido por el universo a velocidad constante, tal como se afirmará veinte años después en *Eureka*, donde la divinidad queda reducida al latido que alterna las fases de expansión y posterior contracción de ese universo. De ahí que cualquier intento de antropomorfización de ese Dios mecanicista —pero no por ello menos “divino”— no pueda ser, como afirma Nésace, más que un anhelo humano.

Nésace hace expresa profesión de su fe en ese Dios abstracto: sabe que ese Dios existe y siente que ha de ser eterno, en lo que constituye una nueva versión del famoso “argumento ontológico” de San Anselmo<sup>251</sup>: la idea de suma perfección implica la idea de existencia. Por lo mismo, “una coherencia perfecta no puede ser

---

<sup>251</sup> “Si este objeto por encima del cual no hay nada mayor estuviese solamente en la inteligencia, sería, sin embargo, tal que habría algo por encima de él, conclusión que no sería legítima. Existe, por consiguiente, de un modo cierto, un ser por encima del cual no se puede imaginar nada, ni en el pensamiento ni en la realidad”. Anselmo de Canterbury: *Proslogion*, c. 2 (Valverde & al. 1983, I, 301).

otra cosa que una verdad absoluta”<sup>252</sup>, como Poe afirmará en *Eureka*, aplicando el razonamiento, no ya al mero hecho —y dato de fe— de la existencia de Dios, sino a la irrefutabilidad de la verdad poética —no se olvide que *Eureka* se presenta desde su título como “A Poem”— derivada del procedimiento intuitivo-deductivo por el que se prueba la existencia de ese Dios que se confunde con la materia de su creación.

Esa divinidad es a la que Nésace puede orgullosamente anunciar que sus designios han sido cumplidos. Una vez hecho esto, la orante se humilla entre los lirios, temerosa de la mirada divina, ante la que las mismas estrellas tiemblan. Se oye entonces “un sonido del silencio”, “lo que los poetas soñadores” —dice Poe, en un armonioso alejandrino spenseriano— “llaman música de las esferas” (“which dreamy poets name the ‘music of the sphere’”, v. 125). Pues lo que consideramos “silencio”, explica el autor, no es más que una mera palabra con la que designamos la quietud (“quiet”). Toda la naturaleza habla, hablan también los entes ideales, y sólo callan cuando, como ahora, se oye la poderosa voz del Espíritu.

También Baudelaire, recuérdese, en su soneto “Correspondences”, verdadero manifiesto del Simbolismo poético, recalca el carácter sinestésico de ese “lenguaje natural” con el que se expresa el Universo mismo:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.  
Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,

---

<sup>252</sup> “[A] perfect consistency can be nothing but an absolute truth” (Poe 1902, XVI, 196).

Doux comme les hautbois, verts comme les prairies...<sup>253</sup>

A la sinestesia se referirá Poe explícitamente en “The Colloquy of Monos and Una” (“El coloquio de Monos y Una”, 1841), asociándola a las sensaciones que acompañan el tránsito de la vida a la muerte; ocasión que, por coincidir con un debilitamiento de la volición, constituye el momento idóneo para esa fusión, mezcla y difuminación de percepciones:

La actividad de los sentidos era inusual, aunque de un modo excéntrico: con frecuencia unos asumían al azar las funciones de otros. El gusto y el olfato se confundían inextricablemente y se convertían en un solo sentimiento, anormal e intenso. El agua de rosas con la que tu ternura me había humedecido los labios hasta el final me causaba dulces fantasías de flores, flores fantásticas, muchísimo más adorables que las de la vieja Tierra, pero cuyos prototipos tenemos aquí, floreciendo a nuestro alrededor. Los párpados, transparentes y sin sangre, no impedían del todo la visión. Como la volición estaba en suspenso, los globos no podían girar en sus cuencas; pero todos los objetos dentro del campo del hemisferio visual eran vistos con más o menos nitidez; y los rayos que caían sobre la retina externa, o en la esquina del ojo, producían un efecto más vivo que los que incidían en la superficie frontal o

---

<sup>253</sup> “[C]olores y sonidos y aromas se responden. / Y así hay perfumes frescos como carnes de infantes, / verdes como praderas, dulces como el oboe...”. Traducción de Eduardo Marquina. En Díez Canedo y Fortún (ed.) 1984.



interior. Pero, en el primer caso, el efecto era tan anómalo que yo sólo lo percibía como sonido.<sup>254</sup>

La teoría de la sinestesia en Poe es, como vemos, más radical en su alcance que la de Baudelaire. Para Poe, la naturaleza no es un simple código o alfabeto basado en “correspondencias”. Es un dominio sensorial que podemos percibir como “grotesco” y falto de significado cuando las apariencias se imponen en nuestro sentidos, o como armónico, “arabesco”, cuando es vista desde la perspectiva adecuada, que en este caso es la que depara la indefinición sensorial que precede a la muerte. Subyace a esta concepción una desconfianza explícita hacia la palabra, incapaz de expresar verdades que el intelecto percibe con absoluta nitidez: “Las palabras son cosas vagas” (“Words are vague things”; Poe 1902, IV, 206), y no se puede nombrar “aquello de lo que ninguna palabra puede aportar a la inteligencia meramente humana ni siquiera una idea imprecisa” (“that of which no words could convey to the merely human intelligence even an indistinct conception”; *ibid.*, 209).

---

<sup>254</sup> “The senses were unusually active, although eccentrically so — assuming often each other’s functions at random. The taste and the smell were inextricably confounded, and became one sentiment, abnormal and intense. The rose-water with which your tenderness had moistened my lips to the last, affected me with sweet fancies of flowers — fantastic flowers, far more lovely than any of the old Earth, but whose prototypes we have here blooming around us. The eyelids, transparent and bloodless, offered no complete impediment to vision. As volition was in abeyance, the balls could not roll in their sockets — but all objects within the range of the visual hemisphere were seen with more or less distinctness; the rays which fell upon the external retina, or into the corner of the eye, producing a more vivid effect than those which struck the front or interior surface. Yet, in the former instance, this effect was so far anomalous that I appreciated it only as sound” (Poe 1902, IV, 206-207).

Sobre estas ideas volverá Poe en “Sonnet—To Silence” (“Soneto al silencio”), en 1840:

There are some qualities, some incorporate things  
 That have a double life, which thus is made  
 A type of that twin entity which springs  
 From matter and light, evinced in solid and shade.  
 There is a twofold Silence —sea and shore—  
 Body and Soul. One dwells in lonely places,  
 Newly with grass o’ergrown; some solemn graces,  
 Some human memories and tearful lore,  
 Render him terrorless: his name’s “No more”.  
 He is the corporate Silence: dread him not!  
 No power hath he of evil in himself;  
 But should some urgent fate (untimely lot!)  
 Bring thee to meet his shadow (nameless elf,  
 That haunteth the lone regions where hath trod  
 No foot of man,) commend thyself to God!<sup>255</sup>

De nuevo en este soneto, del que Juan Ramón Jiménez tomó prestado el quinto verso, va Poe más allá de la conocida formulación baudeleriana de las “correspondencias”. A diferencia del francés, Poe no afirma que existan tales correspondencias entre los distintos dominios sensoriales o entre las realidades físicas y el mundo espiritual. Lo que dice es que incluso las realidades inmateriales poseen esa doble naturaleza que es un atributo de la realidad en general; y que se desglosa, por un lado, en la que es habitual moneda de cambio entre las personas (en el soneto, el silencio que todos conocemos y toleramos, aunque esté

---

<sup>255</sup> Para la traducción en verso, v. Apéndice.

marcado por signos de desolación y dolor); y, por otro, en su trasunto inexpresable y extrahumano (Benítez Ariza 2001, 49).

Es en ese silencio donde se hace oír la voz de Dios. De un Dios que, con solemnidad típicamente miltónica, declara haber otorgado a Al Aaraaf el resplandor que le es propio, después de haber postergado otros mundos que se mueven en insignificantes ciclos, unidos a un pequeño sistema y a un solo sol. Es al privilegiado Al Aaraaf, por tanto, a quien corresponde difundir por los cielos los secretos divinos, como se difuminan las luciérnagas en la noche siciliana (es decir, radialmente, a partir de un núcleo central, según aclara Poe en una nota a pie de página; como —añadiríamos nosotros— la materia misma del Universo, según se postulará en *Eureka*). Secretos, decíamos, que conciernen a la culpa del hombre, a la que es necesario poner barreras para que no sea la causa de que las estrellas —es decir, el orden armónico del universo— se tambaleen.

#### 4.2.3.4 “Star gazer”: el contemplador de estrellas.

##### Ciencia y poesía

Tras su plegaria, Nésace se retira a su palacio, levantado en la cima de una montaña y típicamente resuelto por Poe en términos de pura arquitectura fantástica, según el modelo proporcionado por Coleridge en su poema “Kubla Khan”. En este palacio están los arquetipos de las más famosas esculturas terrestres, incluidas las procedentes de ciudades desaparecidas, como la Gomorra bíblica, entrevista ya en términos parecidos a los que Poe usará más adelante para describir su “Ciudad bajo el mar” (“The City in the Sea”, 1831):

... and the stilly, clear abyss  
 Of beautiful Gomorrah! O, the wave  
 Is now upon thee — but too late to save!<sup>256</sup> (II, 37-39)

El vuelo de Nésace es percibido como un rumor de alas, claramente discernible de ese otro “sonido” con el que la oscuridad de la noche se cierne sobre la estrella errante. La idea de que la caída de la noche puede oírse estaba ya en “Tamerlane”<sup>257</sup>. Se trata, dice Poe, de un sonido “palpable y fuerte” (II, 47), que habrán percibido “muchos observadores de estrellas” (II, 43) o cualquiera que “vea la oscuridad llegando como una nube” (II, 46). Interesa aquí la apelación de Poe al testimonio del “observador de estrellas” (“star gazer”), primera indicación del posible punto de vista desde el que está narrado su poema. En unos versos antepuestos a la versión publicada en 1831 y suprimidos luego, Poe deja bien claro que él mismo ha sido uno de esos “observadores de estrellas” y de esa experiencia ha tomado el asunto de su poema:

Mysterious star!  
 Thou wert my dream  
 All a long summer night —  
 Be now my theme!  
 By this clear stream,  
 Of thee will I write;  
 Meantime from afar

---

<sup>256</sup> “[E]l silencioso, claro abismo / de la bella Gomorra! ¡Oh, la ola / te cubre ahora / y es demasiado tarde para salvarte!”

<sup>257</sup> “[T]he sound of coming darkness (known / To those whose spirits hearken” (“el sonido de la inminente oscuridad, conocido / por aquellos cuyos espíritus están atentos”). “Tamerlane”, vv. 372-373 del texto de 1827.

Bathe me in light!

(vv. 1-8, versión de 1831)<sup>258</sup>

Es significativo que estos versos se antepongan a la revisión del poema incluida en el volumen *Poems* de 1831, en el que Poe, como veremos al analizar “Romance”, el poema que sirvió de introducción a dicha colección, intentó ajustar su poética a la nueva concepción derivada de los reconocidos “fracasos” imaginativos a los que lo abocaron los poemas largos de 1827 y 1829. Es propio de la nueva actitud el intento de superar la aparentemente insalvable dicotomía entre Imaginación y ciencia expresada en “Sonnet—To Science”; y, por tanto, parece apropiado, en el nuevo contexto, situar la génesis de “Al Araaf” en las prospecciones astronómicas a las que el adolescente Poe se entregó en sus “noches de verano”. Se sabe que Poe dispuso de un telescopio en la casa de su padrastro John Allan, en Richmond<sup>259</sup>. “Fue también en Richmond” —escribe el biógrafo George Walter (1995, 85), “en la época del primer telescopio, donde la visión de las estrellas entra en su poética (...) como se ve y se lee desde *Al Araaf* hasta *Eureka*”. Añadiríamos que incluso antes, como puede verse por la inclusión en *Tamerlane and Other Poems*, en 1827, de un poema que luego Poe no volverá a publicar en vida ni será recogido en la primera edición de sus obras completas, a cargo de Rufus Wilmot Griswold (1850-1856). Nos referimos a “Evening

---

<sup>258</sup> “Misteriosa estrella, / fuiste mi sueño / toda una larga noche de verano. / ¡Sé ahora mi asunto! / Junto a esta corriente clara / escribiré sobre ti; / mientras, desde lejos, / báñame en luz”.

<sup>259</sup> Ross, David, 2000: “As a teenager in the home of his adoptive father, the cold and distant John Allan, Poe had use of a telescope, perhaps a brass refractor typical of the day. Poe’s writings suggest that he must have passed many an hour at the eyepiece during which an enduring interest was awakened”. (“Siendo adolescente, en casa de su padre adoptivo, el frío y distante John Allan, Poe disponía de un telescopio, quizá un refractor de latón típico de entonces. Los escritos de Poe sugieren que debió pasar muchísimas horas pegado al ocular, durante las cuales se despertó en él un interés duradero”).

Star” (“Lucero vespertino”), breve canción en la que el poeta describe por vez primera el cielo de una noche de mediados del verano.

El poema comienza describiendo la pujanza de la luna, cuya luz hace palidecer la de los demás astros. El poeta se estremece, no obstante, ante la “fría sonrisa” del satélite y vuelve la vista al “orgullosa lucero vespertino” (“Proud Evening Star”), es decir, a Venus, congratulándose del “orgullosa papel” que le corresponde a este planeta en el cielo nocturno. La lejanía del astro, declara el poeta, no es óbice para que él prefiera su “fuego distante” a la luz más fría y humilde de la luna. El poema anuncia la cosmología implícita en “Al Araaf”, con su distinción entre una insatisfactoria realidad sublunar, que interfiere la contemplación de realidades superiores, y una esfera superior, a la que el poeta vuelve explícitamente los ojos. Característicamente, Poe sitúa la escena en una noche de verano, como hizo en los ya citados versos añadidos a “Al Araaf” en 1831. La claridad de la noche de verano en el Sur permite la contemplación del espacio sin otros obstáculos, en principio, que los derivados de la propia condición de criatura sublunar que afecta al poeta.

Sabemos ya que no es ésta la única circunstancia desfavorable que pesa sobre el “observador de estrellas” predispuesto al trance imaginativo. Por el frecuentemente citado y antologado “Sonnet—To Science”, sabemos que la ciencia positiva, hija del Tiempo y encarnada en un buitre, ha invalidado los antiguos mitos que explicaban imaginativamente la naturaleza e impide al poeta “buscar tesoros en los cielos enojados” (“To seek for treasure in the jewelled skies”; v.7). La misma ciencia que ha despojado a ríos y bosques de los mitos que les están asociados ha privado al poeta de su “sueño de verano bajo el tamarindo” (“the summer dream beneath the tamarind tree”; v. 14), es decir, de su oportunidad de ascenso contemplativo a las esferas superiores, en busca de “alguna

estrella más feliz” (v. 11) donde hayan encontrado acomodo las realidades de la Imaginación.

En este soneto explicita Poe los motivos que lastran su poema largo y lo convierten, a la postre, en un fracaso imaginativo. El “contemplador de estrellas” no sólo no podrá superar la barrera que la luz de la luna interpone entre las estrellas y él, sino que, además, no sabrá asomarse a las esferas superiores sin ayuda de la ciencia. En “Al Aaraaf” están mejor formuladas las observaciones derivadas del conocimiento científico que las debidas a la pura Imaginación. Más que acertar a formular un mito, lo que logra “Al Aaraaf” es esbozar una cosmología y una cosmogonía originales, que alcanzarán su plena expresión en *Eureka*.

#### 4.2.3.5 La vida ultraterrena: Angelo y Ianthe

Pero habíamos dejado a Nésace recién llegada a su palacio. El universo sinestésico de “Al Aaraaf”, la música que susurran flores, árboles y fuentes, calla para dejar oír “el conjuro que cantaba la doncella” (II, 67), acompañado de la música concomitante que éste suscita en el espíritu. Comienza así la segunda canción de Nésace, con la que la regente de Al Aaraaf despierta a los “seres brillantes” que duermen en las “violáceas umbrías” (81). Antes han de sacudirse el “aliento de los besos” (87) y caricias con que fueron arrullados, pues pesan como el rocío de la noche y son “plomo en el corazón” (99).

A continuación Nésace se dirige específicamente a Ligeia, espíritu musical y responsable de haber dormido con sus sonos a los otros residentes de Al Aaraaf. La música de las cosas, canta Nésace, la de la lluvia al caer y la hierba cuando crece, no es más que un trasunto, una copia, de la música celestial que comanda Ligeia. Nésace le ordena que acuda a las orillas de fuentes y lagos, donde duermen

las doncellas, pues sólo la música que las ha llevado al sueño tendrá poder para despertarlas.

Al canto de Nésace, mil serafines levantan el vuelo. Son serafines en todo, dice Poe, menos en el Conocimiento (“Knowledge”); y vivir en ese error, añade, es dulce, pues “incluso entre nosotros, el aliento / de la Ciencia empaña el espejo de nuestra dicha” (“ev’n with us the breath / Of Science dims the mirror of our joy”, 163-64), en lo que constituye una nueva alusión a los obstáculos que acechan a quien aspira a una visión no mediatizada de las altas realidades. No ha de olvidarse que Al Araaf es el limbo, y esa dulce inconsciencia es la que corresponde a las almas en ese estado. Murieron “con el último éxtasis de una vida saciada” (“With the last ecstasy of satiate life”, 169), y tras esa muerte no hay inmortalidad, sino una especie de sueño que el poeta, en un nuevo y sonoro alejandrino spenseriano, dice anhelar: “Apart from Heaven’s Eternity — and yet how far from Hell!” (“fuera de la Eternidad del Cielo... y, sin embargo, qué lejos del infierno”, 173). A este estado aludirá Poe posteriormente en el poema “For Annie” (“Para Annie”), de 1849, en el que la voz poemática dice hablar del otro lado de la muerte, ya calmada “esa fiebre llamada ‘vivir’” (“the fever called ‘Living’”; v. 5) y sus secuelas<sup>260</sup>.

---

<sup>260</sup> “For Annie”, a pesar de ir dirigido explícitamente a una de las mujeres que Poe cortejó infructuosamente en sus últimos años, no ha de entenderse como una variación del tema romántico del amor después de la muerte, sino como una serena propuesta de reconciliación con la vida, efectuada desde la única perspectiva en que esa reconciliación es posible: desde un reposo eterno descrito en términos que forzosamente debemos entender como irónicos: “...[L]et it never / Be foolishly said / That my room it is gloomy / And narrow my bed; / For a man never slept / In a different bed”; Poe 1902, VII, 112, vv. 45-50. (“Que no se diga tontamente / que es lóbrega mi habitación / y la cama estrecha: / dormir, nadie ha dormido jamás / en cama distinta a ésta...”). Distinta será, como veremos, la clase de vida ultraterrena de la que gozan los “ángeles” o espíritus postapocalípticos de Poe en relatos como “Shadow” (“Sombra”) o el ya citado “The Colloquy of Monos and Una”.



Todos los espíritus acuden al llamado de Nésace; con dos excepciones: los enamorados Ianthe y Angelo. Estos nombres no son casuales. Poe, nos dice Leland S. Person (en Kennedy 2001, 131), parecía tener un "instintivo dominio de la deconstrucción antes de que existiera ese término", y lo aplica especialmente a los nombres de sus personajes, que no son sino una a veces muy compleja e inestable matriz de significados, como ya hemos entrevisto al comentar la serie de "poemas con nombre" que se inicia en los "Minor Poems" que complementan "Tamerlane". Ianthe ("jacinto") toma el suyo de la heroína de *Queen Mab* de Shelley. Como ella, no ha renunciado del todo a la vida terrena: sólo aprovecha la posibilidad de enriquecer su conocimiento. En el poema del inglés, la Reina de las Hadas hace posible que el alma de Ianthe abandone su cuerpo y emprenda un viaje contemplativo en el que le serán reveladas ciertas verdades sobre la naturaleza humana y el destino de la especie, una vez liberada de las servidumbres causadas por su actual estado de opresión e ignorancia. Completado el viaje iniciático, el alma se reintegra al cuerpo y Ianthe vuelve a la vida para reunirse con su amado, que velaba el cuerpo inerme. Más ambiguamente, la Ianthe de Poe comparte ya la condición de los bienaventurados que habitan Al Aaraaf pero tiene aún impulsos correspondientes a la fase terrenal de su existencia: su humano apego a Angelo, por ejemplo, causa última de la perdición de ambos, pues esa clase de pasión está excluida del ámbito armónico gobernado por Nésace.

Angelo representa el principio contrario: es el mortal consciente de su destino superior, aunque eventualmente le puedan faltar las cualidades necesarias para asumirlo. Como es el caso en muchos otros personajes de Poe, su nombre transparenta su destino. También el protagonista de "The Facts in the Case of M. Valdemar" (1845) llevaba ya inscrita en su nombre una transparente alusión al ultraterreno "valle en el mar" que estaba destinado a

conocer: la misma ignota región que Poe había ya prefigurado en relatos como “A Descent into the Maelström” (1841) o en poemas como “Dream-Land” (“El país de los sueños”, 1844). Recuérdesse que Valdemar es hipnotizado poco antes de morir y se mantiene sumido en el sueño hipnótico más allá de la muerte. Está, pues, a un paso de poder contar su experiencia, de dar noticias de ese abismo al que tantos personajes de Poe se asoman y sobre el que, el último término, prefieren guardar silencio (otro es el caso en “Mesmeric Revelation”, de 1844, donde el protagonista sí da detallados pormenores de lo experimentado en ese viaje al más allá).

También Angelo lleva inscrito en su nombre su destino: en su caso, su condición de llamado al mundo angélico que representa Al Aaraaf. O, lo que es lo mismo, su vocación de completar el viaje hacia uno mismo al que se verán abocados tantos otros personajes de Poe: Arthur Gordon Pym, por ejemplo, cuyo viaje circular comienza en una curiosa “Edgartown”; o Dupin, cuyo periplo intelectual en “The Purloined Letter” le lleva a poner en evidencia la ineptitud de su *alter ego*, el prefecto cuya inicial es también una “D”. La hazaña de Dupin en esta historia no es otra que superar las limitaciones de su propio intelecto en la fase anterior a la visión imaginativa, cuando las operaciones de su mente se regían por la lógica previsible y ramplona del policía rival. También Angelo, ángel atrapado en el confuso dominio de las apariencias, está destinado a superar su estado primitivo y acceder al ámbito al que verdaderamente pertenece. Aunque, como veremos, se quedará a un paso del efectivo cumplimiento de ese destino.

En vida, Angelo fue también un “star gazer”, un “contemplador de los luceros que brillan en lo alto” (“A gazer on the lights that shine above”; II, 184). Lo sigue siendo: la noche de Al Aaraaf lo ha sorprendido en lo alto de un risco, dirigiendo los ojos alternativamente al firmamento y a su amada. Le emociona ver la Tierra, de la que hace un encendido elogio. Y recuerda el momento en que dejó

el ámbito terrestre, una tarde de otoño: vivía entonces en la isla griega de Lemnos, en un palacio con “relieves en arabesco” (“arabesque carving”, II, 204) y muros tapizados; es decir, en un dominio armónico, en una de esas estancias ideales que aparecerán luego, por ejemplo, en relatos como “The Assigination”, de 1834, y otros, y sobre las que Poe llegará incluso a teorizar en el ensayo “The Philosophy of Furniture” (“Filosofía del mobiliario”, 1840)<sup>261</sup>.

Tal es el entorno que rodea a Angelo cuando es tocado por un rayo de sol que lo sume en un sueño en el que le llega la muerte. Desde el Partenón (del que Poe dice, en una nota, que estaba todavía completo (“entire”) en 1687, y por tanto lo estaba también en 1572-1574, durante el periodo en el que la estrella de Tycho Brahe fue visible desde la tierra, y en el que podemos fechar la acción del poema), salta Angelo “como el águila desde su torre” (II, 219) y emprende el vuelo hasta la estrella errante, entonces próxima a la tierra. Angelo, como el artífice y protagonista de “El dominio de Arnheim”, habitaba una realidad armoniosa y era

---

<sup>261</sup> Estas estancias desempeñan una función propia en el mundo de Poe. De la “habitación extrañamente amueblada” que aparece en “Ligeia” (1838) afirma Ketterer (1974, 202) que “parece, de algún modo cabalístico, ser el agente de la transformación” de la que da cuenta el relato: la usurpación del cuerpo agonizante de la segunda esposa del narrador por parte del fantasma de la primera. En “The Masque of the Red Death, a Fantasy” (“La mascarada de la muerte roja. Una fantasía”), de 1842, la habitación ricamente ornamentada constituye un mundo creado por el protagonista para “escapar de la plaga de la vida y evitar el trauma de la muerte” (íd., 1976). Similar función, recuérdese, atribuíamos a los jardines de Poe, de los que proporcionan sendos ejemplos los relatos “The Landscape Garden” (“El jardín paisaje”), de 1842, “The Domain of Arnheim” (“El dominio de Arnheim”, 1847) y su complemento “Londor’s Cottage” (“El cottage de Londor”, 1849). De estos dos relatos señala Hervey Allen<sup>261</sup> que Poe les atribuía una gran importancia por considerar “que tenían un *sentido espiritual* secreto” (en *Israfel: The Life and Times of Poe*, 1949; cit. en Cortázar 1994, 356).

capaz de apreciar la belleza en todas sus manifestaciones: por todo ello ha merecido ser escogido por Al Aaraaf. No obstante, hay un elemento de imperfección en él, que será causa de su perdición: su añoranza de la Tierra, que actúa sobre él como una especie de fuerza gravitatoria que, literalmente tira de él hacia abajo, como la verdadera gravedad tirará, en un relato posterior, del globo en el que viaja el aeronauta Hans Pfaall.

Como aeronauta o viajero estelar, Angelo está en condiciones de ofrecer a su oyente una detallada descripción de su periplo y de lo visto desde la altura, entre lo que destaca la belleza de las ciudades abandonadas en el desierto. Ianthe interviene oportunamente para recordarle lo inmotivado de la añoranza que se transparenta en su discurso: Angelo está destinado, le dice, a vivir en un lugar más luminoso, con campos más verdes “que ese mundo de arriba” (la tierra, vista desde la superficie de Al Aaraaf: obsérvese cómo la perspectiva visual cambia constantemente, tal como cambia el punto de vista de un viajero en el espacio).

Angelo parece no escucharla y continúa narrando su ascensión. Como Pfaall, a cierta altura acusa la falta de aire, lo que le produce un mareo bajo cuyos efectos cree ver el mundo convertido en una bola de fuego que cruza el firmamento. Con esta visión, Angelo se convierte en el primero de los “ángeles” post-apocalípticos de Poe, el primero que habla, más allá de la muerte, desde un futuro en el que la tierra misma ha dejado de existir<sup>262</sup>.

Pero Poe no apura aquí las posibilidades que este conocimiento ultraterreno procura a Angelo: recuérdese que éste no goza de la bendita inconsciencia y ataraxia *post-mortem* que Poe invocó para sí

---

<sup>262</sup> Tal será la posición, recuérdese, de los protagonistas de “The Conversation of Eiros and Charmion” (1839), también testigos de la destrucción del planeta por obra de un cometa que, a su paso, privó a la atmósfera terrestre de su nitrógeno y provocó su ignición.

mismo en “Para Annie” y de la que disfrutaban los otros serafines que habitan Al Aaraaf. Dejando a un lado su visión de la tierra en llamas, cuyas implicaciones parece no comprender, Angelo pasa a referirnos su descenso. Como luego hará el aeronauta Hans Pfaall, explica que lo que hasta determinado momento le había parecido un movimiento ascensional, empezó a ser percibido como descenso en cuanto el viajero entró en el campo gravitatorio del astro de destino. Angelo se admira de lo corto del viaje y Ianthe le explica que Al Aaraaf se había acercado entonces a la tierra, tanto que incluso pareció que iba a estrellarse contra el planeta, pues la estrella errante no se detuvo hasta que las bellezas de la tierra resultaron visibles. Es la belleza del planeta, al parecer, lo que temporalmente lo ha salvado de un choque cósmico y de la destrucción que Angelo había entrevisto (*imaginado*, más bien) en la embriaguez del viaje.

Pero los amantes, entretenidos en la conversación, no parecen haberse dado cuenta de que la noche no termina para ellos. Han sido condenados a la noche eterna por no haber oído el llamamiento de Nésace, y porque “el Cielo no da esperanzas / a quienes no oyen más que el latido de sus corazones”. A esta interferencia podemos atribuir, tal vez, la falta de perspicacia de Angelo al no derivar ninguna clase de conclusiones del conocimiento que le ha sido dado alcanzar sobre el destino del planeta. La pasión (la que siente por Ianthe, por un lado, pero también la que supone su añoranza de la tierra) impide el conocimiento. Aquí se interrumpe el poema.

#### 4.2.3.6 Una primera interpretación

Los estudiosos de Poe, en general, han insistido en intentar una interpretación unitaria del poema, a pesar de que todos coinciden en presentarlo como un conjunto de materiales esencialmente heterogéneos. Como afirma Daniel Hoffman (1998, 37), “Al Aaraaf es un extraño batiburrillo de cosas extraviadas, robadas o transformadas a partir de *Paradise Lost*, *Queen Mab* y *The Loves of the Angels* de Moore”. Poner orden en este “batiburrillo” y buscarle sentido parece haber sido el propósito de un buen número de sus intérpretes. Así, Floyd Stovall (1929, 126-33) afirma que Poe intenta un bosquejo alegórico de su teoría de que la Pasión (representada por Angelo y Ianthe) y la Verdad (la ciencia y otros modos de conocimiento intelectual) no tienen nada que ver con la Belleza, que es la materia de la Poesía. Siguiendo a Stovall, David Galloway (en Poe 1985, 516-20) anota que Nésace personifica la belleza, Ligeia es la diosa de la Armonía y los amores de Angelo y Ianthe representan la caída en la tentación sensual, que rompe la armonía de Al Aaraaf igual que hizo con la del edén bíblico. Tales interpretaciones, a nuestro juicio, fuerzan los paralelismos del poema de Poe con *Paradise Lost* y pasan por alto algo que debería quedar claro a cualquier lector de “Al Aaraaf”: el absoluto repudio que Poe siente hacia la mera alegoría, por las implicaciones didácticas que ésta suele tener. Ningún poema de Poe puede entenderse como ilustración alegórica de una doctrina. Distanciándose de cualquier interpretación alegórica, Hoffman (1998, 45) ve en “Al Aaraaf” un primer intento poeano de ejercer lo que Coleridge llamaba “Imaginación primaria” y crear un mundo puramente imaginario, totalmente libre de cualquier referencia a la realidad o la experiencia. De ahí, por ejemplo, el uso sistemático de la sinestesia, que trastoca los distintos dominios sensoriales y crea una impresión de realidad distorsionada e inaprehensible

para la mera sensibilidad humana. Apunta Hoffman, no obstante, una primera inconsistencia del proyecto poeano: la irrealidad de *Al Aaraaf* está concebida en términos terrestres, compuesta de objetos y sensaciones procedentes de esa misma tierra a la que se supone que *Al Aaraaf* es superior, o una “alternativa preferible”, según las palabras literales del crítico.

El argumento de Hoffman debería conducirnos a la misma conclusión a la que apuntaba Poe en “Sonnet—To Science”: nuestro conocimiento del mundo, sistematizado en la ciencia históricamente determinada (“verdadera hija del Tiempo”), hace imposible nuestro “sueño de verano a la sombra del tamarindo”. El empeño de Poe de elaborar un mito poético, según los modelos de Spenser y Milton, y arropar en él una historia de amor entre una criatura celestial y un mortal, se ve lastrado desde el primer momento por toda clase de precisiones científicas y filosóficas. A diferencia de Nésace, capaz de ver más allá de las nubes que rodean su mundo, Poe no ve sino lo que Pitágoras, Platón, Tycho Brahe, Copérnico y Newton han puesto ante sus ojos. Pitagórica es la música de las esferas que se hace perceptible en la contemplación del cosmos o en el advenimiento de la noche; platónicas son las estatuas que adornan el palacio de Nésace, arquetipos de las que nos ha legado la Antigüedad, como la música callada de las esferas es prototipo de cualquier otra música existente. El advenimiento súbito de una imaginaria estrella errante se corresponde con la aparición de una supernova en el firmamento visible. Y los cuerpos celestes, desde los cometas (aquí, portadores de la maldición divina, como los ángeles rebeldes del Génesis), hasta la misma tierra y la propia estrella errante, así como las almas que vuelan entre una y otra, están sujetos a la ley de la gravitación universal y a las apariencias sensoriales derivadas de la misma, como cuando Angelo siente que su movimiento ascensional desde la tierra se ha convertido en descenso al entrar en el campo gravitatorio de *Al Aaraaf*.

Comprendemos la extrañeza que el poema de Poe causó entre los pocos contemporáneos que le prestaron atención. Resulta llamativo, sobre todo, que éstos no supieran asimilarlo, siquiera como intento fallido, a la ya abundante y conocida producción romántica. Un contemporáneo, el profesor William Wirt, se excusó ante Poe por su “incompetencia” ante un texto destinado, decía, a lectores más *modernos* que él (Walter 1995, 142). A diferencia de “Tamerlane”, que era un intento fallido de emular a los grandes poetas de su tiempo, “Al Araaf” no admite comparación con ningún otro poema contemporáneo, a pesar de ser, como ya hemos señalado, una suma de elementos heterogéneos procedentes de muchas fuentes, antiguas y modernas. El problema intelectual y estético planteado por “Al Araaf” —la imposibilidad de una visión imaginativa sin mediaciones— comparte, de hecho, el vértigo que los contemporáneos de Galileo experimentaron al sentir violentada su visión “natural” del universo. Poe, que tenía algún conocimiento (imperfecto e indirecto) de la literatura española de los Siglos de Oro, muestra en su poema —que pensamos que ha de leerse inseparablemente del soneto que le sirve de preámbulo— la misma contrariedad que Bartolomé Leonardo de Argensola cuando declara, en un conocido soneto, que “ese cielo azul que todos vemos / ni es cielo ni es azul: ¡Lástima grande / que no sea verdad tanta belleza!”<sup>263</sup>.

A diferencia de “Tamerlane”, que es un producto fallido en términos meramente literarios —aunque pueda relacionarse este fracaso con las circunstancias biográficas en las que fue concebido el poema y a las que éste en último término remite—, “Al Araaf” testimonia un fracaso imaginativo consciente, a cuyas consecuencias Poe sabrá atenerse para derivar de ellas las conclusiones pertinentes. Es también un detallado mapa del mundo poético de

---

<sup>263</sup> En Micó & Siles 2003, 364.



Poe, que éste no perderá jamás de vista, y una rica cantera de atisbos temáticos sobre los que su autor volverá una y otra vez. “Sonnet— Silence”, “The City in the Sea”, “Sonnet—To Zante” y “For Annie” proceden directamente, como hemos visto, de ideas apuntadas en “Al Aaraaf”. En él encontramos el modelo de los posteriores jardines “arabescos” que Poe delinearé en diversos relatos como espacios armónicos aptos para la visión imaginativa. En él encontramos la primera habitación concebida como espacio ordenado y creación del intelecto, frente al desorden grotesco de la realidad. Pero para calibrar la importancia de “Al Aaraaf” en el conjunto de la obra de Poe, es necesario que exploremos, al menos, uno de los muchos caminos que conectan el poema con el título que clausura y culmina esta obra: *Eureka*.

#### 4.3 DE “AL AARAAF” A EUREKA: AERONAUTAS

Cuando comentábamos la ascensión de Angelo a Al Aaraaf, destacábamos algunas de las muchas coincidencias que había entre este “viaje espacial” y el realizado por Hans Pfaall, el primero de los varios aeronautas creados por Poe. Más allá de este episodio, muchos son, en efecto, los puntos de contacto entre “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall” (1835) y el poema de 1829.

Este relato, además, se cuenta entre los muchos en los que los estudiosos (v. Ketterer 1974 y Grantz 2001) han señalado anticipaciones de *Eureka*. Nuestro razonamiento, conducente a una consideración de *Eureka* que arroje luz sobre la posición ocupada por “Al Aaraaf” en el conjunto de la obra de Poe, necesariamente habrá de pasar por el examen de esos relatos.

Los cuentos en los que la crítica ha encontrado anticipos directo de la cosmología enunciada en *Eureka* podrían dividirse en cuatro grupos:

- Los que explícitamente presentan imágenes o situaciones que evocan las características físicas del universo, según éstas serán luego expuestas en *Eureka*. Tales relatos son “Ms. Found in a Bottle” (“Manuscrito encontrado en una botella”, 1833) y “A Descent into the Maeslström” (“Un descenso al Maelström”, 1841). En ambos, la imagen del remolino que traga al narrador prefigura el modelo cosmogónico de un universo que, en virtud de la ley de la gravitación universal, tiende a recuperar su unidad primitiva, agrupándose primero en sistemas y galaxias sometidas a un movimiento espiral, y convergiendo finalmente en el centro o partícula única de la que surgieron. En el centro del remolino, como en esa partícula elemental de la que ha surgido todo el universo y a la que éste ha de reintegrarse, quedan abolidas las leyes físicas, el tiempo y la distinción misma entre vida y muerte (Grantz 2001)<sup>264</sup>.
- Los cinco cuentos “post-apocalípticos”<sup>265</sup>: “Shadow. A Parable” (“Sombra. Una parábola”, 1835), “Silence: A Fable” (“Silencio: Una fábula”, 1837), “The Conversation of Eiros and Charmion” (“La conversación de Eiros y Charmion”, 1839), “The Colloquy of Monos and Una” (“El coloquio de Monos y Una”, 1841) y “The Power of Words” (“El poder de las palabras”, 1845). Los cinco tienen en común el estar puestos en boca de seres liberados de toda atadura terrestre, bien por la muerte

---

<sup>264</sup> Con este grupo puede relacionarse también un relato de planteamiento muy diferente a los dos mencionados: nos referimos a “Mesmeric Revelation” (“Revelación mesmérica”, 1844), cuyo protagonista, agonizante sometido a hipnotismo, revela a sus interlocutores ciertas características físicas del cosmos que le es dado contemplar desde su inaudita posición de muerto consciente. Su relato anticipa algunas revelaciones contenidas en *Eureka*.

<sup>265</sup> Ketterer 1974 habla de seis, incluyendo en la cuenta *Eureka*.

(“Shadow”) o por su propia condición angélica (que, en algunos casos, es alcanzada tras la muerte terrestre). Desde la perspectiva privilegiada que su condición les depara, estos seres conocen las verdades últimas sobre la vida y la muerte, las fuerzas que gobiernan el universo y el destino de éste. Así, Eiros y Charmion, desarrollando una insinuación contenida en el relato de Angelo en “Al Aaraaf”, revelan que el fin del mundo fue causado por el paso de un cometa que arrastró consigo el nitrógeno terrestre y provocó que el planeta entrara en ignición. Este relato de la muerte física del planeta se combina, en “The Colloquy of Monos and Una”, con la visión de una humanidad en progresiva mejora espiritual, después de haber incurrido en enormes errores que incluyen lo que hoy llamaríamos “daños al medio ambiente”:

Entretanto surgieron, innumerables, enormes ciudades humeantes. Las hojas verdes se consumían ante el aliento caliente de los hornos. El bello rostro de la Naturaleza se deformó como por los estragos de alguna odiosa enfermedad.<sup>266</sup>

Monos concluye que “para el mundo infectado en su mayor parte no pude anticipar otra regeneración que no fuera en la muerte”<sup>267</sup> y que para que “el Hombre, como raza, no se extinga (...) debe nacer de nuevo”<sup>268</sup>. Resulta significativo que una

---

<sup>266</sup> “Meantime huge smoking cities arose, innumerable. Green leaves shrank before the hot breath of furnaces. The fair face of Nature was deformed as with the ravages of some loathsome disease” (Poe 1902, IV, 203).

<sup>267</sup> “[F]or the infected world at large I could anticipate no regeneration save in death” (*ibid.*, 205).

<sup>268</sup> “That man, as a race, should not become extinct, (...) he must be born again” (*ibid.*).

humanidad regenerada intelectual y espiritualmente, que ha renunciado a los primitivos e imperfectos métodos de conocimiento representados por la mera inducción y deducción y confía plenamente en su intuición, se vea abocada a desaparecer y parezca resignada a ello. Pero, como veremos en *Eureka*, para Poe la comprensión del universo conlleva lógicamente la aceptación de la inevitable extinción de éste, el reintegro de la materia dispersa a su unidad primigenia. Una vez alcanzada esa disolución, se abre la posibilidad de un nuevo ciclo expansivo del universo.

- Los cinco cuentos paisajísticos: “The Island of the Fay” (“La isla del hada”, 1841), “The Landscape Garden” (“El jardín paisaje”, 1842), “The Elk” (“El alce”, 1844), “The Domain of Arnheim” (“El dominio de Arnheim”, 1847) y “Landor’s Cottage” (“El cottage de Landor”, 1849). Cortázar (1979) incluye en este grupo el relato titulado “The Sphinx” (“La esfinge”, 1846). Pero, a diferencia de los otros, este cuento no describe un dominio apto para la visión imaginativa, donde los distintos ámbitos sensoriales tienden a fundirse en el tipo de visión fluida que conocemos ya como “arabesco”. Por el contrario, “The Sphinx” describe una experiencia de claro carácter “grotesco”: los sentidos nos engañan hasta tal punto que una mariposa posada sobre el cristal de nuestra ventana puede parecernos un enorme monstruo que avanza por el paisaje que contemplamos. Los otros cuentos mencionados, en cambio, presentan paisajes en los que se aprecia un principio de orden armónico, similar al que impera en el universo descrito en *Eureka*. Y los responsables de este orden, ya sean hadas o simples mortales dedicados al arte de la jardinería, son trasunto del Dios de cuya voluntad emana el universo.

- Los cuentos de aeronautas y viajes en globo: el ya mencionado “Hans Pfaall”, “The Balloon Hoax” (1844) y “Mellonta Tauta” (1849). Hay también una breve mención a los viajes en globo en “The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade” (1845).

Hemos excluido de nuestra clasificación otros muchos cuentos en los que los anticipos de la imagen del universo perfilada en *Eureka* parecen resultado más bien de la lectura que podamos hacer del contenido poético-imaginativo del texto a la luz de un conocimiento general de la obra de Poe, pero no obedecen a una tipología explícita. Así los cuentos de raciocinio de Poe (por ejemplo, “The Murders in the Rue Morgue”, 1841) anticipan el método intuitivo que Poe utilizará en *Eureka*, pero no lo aplican al tipo de especulaciones a los que se entregan los relatos antes mencionados. Y los cuentos de terror (“Ligeia”, “The Fall of the House of Usher”<sup>269</sup>) se refieren siempre a esa voluntad de disolución por la que el hombre se reintegra a la unidad primigenia del cosmos, pero no ofrecen anticipos de esa otra realidad posterior. En unos y otros predomina, pues, lo “grotesco”, mientras que en los cuentos incluidos en nuestra clasificación anterior predomina en mayor o menor grado el elemento “arabesco”, según la ya mencionada distinción hecha por Ketterer (1974) a partir del título de la primera recopilación de relatos publicada por Poe.

De los cuatro grupos antes mencionados, cuya consideración detallada nos apartaría del objetivo del presente estudio, nos ceñiremos a los cuentos de aeronautas por dos motivos: por la evidente trasposición de la materia de “Al Aaraaf” al primero de

---

<sup>269</sup> Sobre la relación de “The Fall of the House of Usher” con la cosmología de Poe véase el artículo de Maurice Beebe “The Universe of Roderick Usher” (Regan 1967)

ellos, “Hans Pfaall”; y por la relación peculiar que los otros dos cuentos de viajes en globo mantienen con el anterior, por una parte, y con *Eureka*, por otra, por lo que podemos hablar de una misma materia sometida a constante reconsideración y maduración, en dirección a la síntesis final.

Pfaall, recuérdese, construye un globo para llegar a la luna y escapar de su familia y acreedores. En la luna encuentra una población entre cuyos atributos, curiosamente, se encuentra

la incomprensible conexión entre cada individuo de la luna con (sic) algún individuo de la tierra, conexión análoga y sometida a la de las esferas del planeta y el satélite, y por medio de la cual la vida y los destinos de los habitantes del uno están entretejidos con la vida y los destinos de los habitantes del otro<sup>270</sup>.

La luna, como *Al Aaraaf*, está habitada por seres de alguna manera relacionados con los destinos terrestres y resulta, dice Pfaall,

no sólo muy interesante por sus características propias, sino doblemente interesante por su íntima conexión, en calidad de satélite, con el mundo habitado por el hombre.<sup>271</sup>

---

<sup>270</sup> “[T]he incomprehensible connection between each particular individual in the moon, with some particular individual on the earth — a connection analogous with, and depending upon that of the orbs of the planet and the satellite, and by means of which the lives and destinies of the inhabitants of the one are interwoven with the lives and destinies of the inhabitants of the other” (Poe 1902, II, 100). La traducción al español citada en el cuerpo principal es de Julio Cortázar (Poe 1981, 264); todas las citas en español de los cuentos tratados en este apartado son de esta fuente.

<sup>271</sup> “[N]ot only deeply interesting in its own peculiar character, but rendered doubly so by its intimate connection, in capacity of satellite, with the world inhabited by man” (*ibid.*, 99).

De hecho, las características de los habitantes de la luna, a pesar de la terrible caricatura a la que los somete la malicia de Pfaall, coinciden con ciertos atributos de los seres que habitaban la estrella errante. Así, el silencio que imperaba en Al Aaraaf, y que propiciaba la sustitución del sonido y el habla por otros tipos de comunicación de naturaleza sinestésica, ha dado lugar aquí a seres sin orejas, “apéndices inútiles en una atmósfera a tal punto modificada” (“useless appendages in an atmosphere so peculiarly modified”; Poe 1902, II, 100). Consecuentemente, los habitantes de la luna no usan el lenguaje, que reemplazan por algún otro “ingenioso medio de intercomunicación” (íbid.). Da la impresión de que Poe se divierte con la idea de que un ser tan brutal e insensible como Pfaall (aunque notablemente dotado para la ciencia práctica) irrumpa en un mundo análogo a Al Aaraaf y sólo sepa ver en él lo que vería cualquier filisteo enfrentado a una realidad distinta a la cotidiana: hechos incomprensibles y seres brutalmente deformados por la fantasía caricaturesca del narrador. Visto desde esta perspectiva, el relato refuerza y complementa aquello de lo que el poema era una demostración palpable: si la ciencia impide la visión imaginativa del poeta, tampoco parece que proporcione a quienes la cultivan la capacidad de ver más allá de las apariencias. O lo que es lo mismo: Poe se complace en mostrar al lector la imposibilidad de una visión “en arabesco”, fluida y armónica, cuando el relato se deja lastrar en exceso por la literalidad de la información científica de la que, en último término, depende su verosimilitud. “Hans Pfaall” es, en este sentido, una reescritura casi literal de “Al Aaraaf” por parte de un poeta desengañado, que ha racionalizado los motivos que lastraron su juvenil tentativa de poema visionario al estilo de sus maestros, los grandes poetas del Romanticismo inglés.

Naturalmente, Poe no ejecuta esta especie de acto de contrición sin crear, primero, un marco narrativo característica-

mente complejo y ambiguo. El hecho, por ejemplo, de que Hans Pfaall pueda alardear de la posesión de los conocimientos científicos y técnicos necesarios para la realización de su sorprendente viaje espacial no contribuye lo más mínimo a convertirlo en un narrador digno de la confianza del lector. Pfaall, como el narrador intradieético de “Ligeia”, no es sino una más de las muchas voces sospechosas a las que Poe encomienda la dirección y gestión de sus relatos. Pero la no fiabilidad de “Hans Pfaall” va más allá. Afecta, para empezar, al propio preámbulo del relato, contado en tercera persona, a modo de crónica periodística, y en un inconfundible tono sensacionalista y falsamente objetivo: “Según los informes que llegan de Rotterdam...” (“By late accounts from Rotterdam...”; Poe 1902, II, 42). Es el tono en el que Poe redactará alguno de sus sonados “camelos” periodísticos, tales como su siguiente cuento de aeronautas, “The Balloon Hoax”, con el que “Pfaall” guarda una evidente relación.

Tan poco fiable como este preámbulo resulta la carta-diario del propio Hans Pfaall que ocupa el resto del relato y en la que éste narra su sorprendente viaje. La carta, puesta en manos de un selenita que ha hecho el trayecto inverso, va dirigida al burgomaestre de Rotterdam. En ella, Pfaall confiesa haber asesinado a sus acreedores y escapado luego, en un globo de su construcción, a donde nadie podrá perseguirlo: a la luna. Sabemos ya por “Al Araaf”, y nos lo confirmarán otros cuentos de Poe —por ejemplo, “Hop Frog”, cuyos protagonistas, para escapar del marco de la horrible venganza que acaban de perpetrar, trepan por una misteriosa sog—, que este movimiento ascensional en el espacio físico suele representar para los personajes de Poe un acto de huida y redención, que frecuentemente conlleva la adquisición de un conocimiento que les estaba vedado cuando permanecían en el ámbito inferior, gobernado por apariencias engañosas. Conocimiento es lo que Pfaall ofrece a las autoridades de Rotterdam a cambio del perdón de sus crímenes.



Cabe sospechar, por tanto, que estamos ante un fraude; o ante una broma, como piensan los sorprendidos ciudadanos de Rotterdam que han visto llegar el globo tripulado por el presunto selenita (que quizá, como se insinúa, no es sino cierto enano equilibrista que se hallaba entonces en paradero desconocido). Rizando el rizo, cabe pensar (Ketterer 1974) que la sátira de la limitación del conocimiento humano a la que apunta el comienzo del texto no tiene sentido si entendemos que los presuntamente satirizados, los crédulos burgueses de Rotterdam, en ningún momento han dejado de sospechar que están ante una superchería. La otra interpretación posible es que Pfaall haya muerto en la explosión que hubo en el momento del despegue (la misma que mató a sus acreedores) y que el resto del relato sea una visión alegórica de su paso a la otra vida. Pero esta interpretación, aunque sugerente, va más allá de las ambiguas insinuaciones del texto y deja sin explicar la materialidad, la existencia real, de la carta que las asombradas autoridades de Rotterdam han recibido de manos del presunto selenita.

De lo que no cabe duda es de que, aun cuando podamos aceptar que lo que cuenta Hans Pfaall sea "real" (lo que a nosotros, testigos de verdaderos viajes a la Luna, no debe costarnos tanto como a los lectores de los tiempos de Poe), éste no resulta en ningún modo un narrador digno de confianza. Como mínimo, está probado que es un criminal y un obseso; caben dudas sobre la fiabilidad del relato que hace de su ruina, endeudamiento, abandono de su familia, etc. El detallismo del relato, no obstante, pone en suspensión nuestra incredulidad y nos deja en condiciones de aceptar su contenido poético y visionario. Destaca, por lo poderosa que resulta, la descripción de la aparente concavidad (y no convexidad, como sería lógico) que la superficie del globo terráqueo presenta cuando se la ve desde gran altura, y que Poe explicará más tarde, en tono de divulgador científico digno de toda confianza, en la nota a pie de

página que pone al declarado “camelo” que publicó con el título “The Balloon Hoax”:

Una línea tendida desde una elevación de 25.000 pies perpendicularmente a la superficie de la tierra (o el mar) formaría el cateto vertical de un triángulo rectángulo, cuya base se extendería desde el ángulo recto hasta el horizonte, y la hipotenusa desde el horizonte hasta el globo. Pero 25.000 pies de altitud son nada o poco menos comparados con la extensión de la perspectiva. En otras palabras, la base y la hipotenusa del supuesto triángulo resultarían tan extensas, comparadas con la perpendicular, que podría considerárselas como casi paralelas. De esta manera el horizonte del aeronauta se mostraría al nivel de la barquilla. Pero como el punto situado inmediatamente por debajo de él aparece (y está) a gran distancia por debajo del horizonte, se produce un efecto de *concavidad*.<sup>272</sup>

Esta explicación (que coincide casi palabra por palabra con la que proporciona el propio Pfaall) ejemplifica la capacidad de Poe para concebir grandiosas perspectivas visuales y su característico

---

<sup>272</sup> “A line dropped from an elevation of 25,000 feet, perpendicularly to the surface of the earth (or sea), would form the perpendicular of a right-angled triangle, of which the base would extend from the right angle to the horizon, and the hypotenuse from the horizon to the balloon. But the 25,000 feet of altitude is little or nothing, in comparison with the extent of the prospect. In other words, the base and hypotenuse of the supposed triangle would be so long when compared with the perpendicular, that the two former may be regarded as nearly parallel. In this manner the horizon of the æronaut would appear to be *on a level* with the car. But, as the point immediately beneath him seems, and is, at a great distance below him, it seems, of course, also, at a great distance below the horizon. Hence the impression of *concavity*” (Poe 1902, V, 238n.).

modo de justificarlas matemáticamente. La imagen, como se recordará, procede de "Al Aaraaf":

What time upon her airy bounds I hung  
 One half the garden of her globe was flung  
 Unrolling as a chart unto my view<sup>273</sup> (II, vv. 221-23)

La misma concavidad aparente de la visión queda sugerida por la imagen del mapa desenrollado, en lo que constituye una atinada plasmación poética de un fenómeno que tiene una explicación en términos ópticos; y mediante el cual, no hay que olvidarlo, Poe sugiere una vez más el carácter engañoso de las apariencias. El mismo Pfaall desconfía de ellas. Y es que, a su manera burda y brutal, Pfaall es también un imaginativo y un visionario. La prodigiosa síntesis de conocimientos que le permite llevar a cabo su grandioso proyecto se debe, en definitiva, a esa clase de emborronamiento de la visión que permite al hombre imaginativo desbordar la apariencias. En Pfaall el procedimiento opera, de modo característico, sobre lo leído en los libros:

Algunos pasajes habían impresionado extraordinariamente mi imaginación, cuanto más meditaba, más intenso se hacía el interés que habían despertado en mí. Lo limitado de mi educación en general, y más especialmente de los temas vinculados con la filosofía natural, lejos de hacerme desconfiar de mi capacidad para comprender lo que había leído, o inducirme a poner en duda las vagas nociones que había extraído de mi lectura, sirvió tan sólo de nuevo estímulo a la imaginación, y fui lo bastante vano, o quizá lo

---

<sup>273</sup> "Todo el tiempo que estuve suspendido en sus límites aéreos / la mitad del jardín del globo se extendió / como un mapa que se despliega ante mi vista".

bastante razonable para preguntarme si aquellas torpes ideas, propias de una mente mal regulada, no poseerían en realidad la fuerza, la realidad y todas las propiedades inherentes al instinto o a la intuición.<sup>274</sup>

A juzgar por el uso que Poe hará luego, en *Eureka*, de sus no muy abundantes conocimientos astronómicos, cabe pensar que este párrafo constituye casi una confesión, a la vez que una reivindicación del papel de la imaginación para elaborar síntesis creadoras, superadoras del conocimiento fragmentario que poseen, no ya los simples dilettantes, sino incluso los especialistas. Estamos ya, no obstante, en un terreno distinto al de la pura Imaginación. La nueva instancia que regirá la escritura de Poe será la intuición, sobre la que Poe teorizará ampliamente en el preámbulo de “*The Murders in the Rue Morgue*” (1841), vinculándola a la capacidad analítica, y de la que hará un uso magistral en *Eureka*. Allí la define Poe como

---

<sup>274</sup> “There were some particular passages which affected my imagination in an extraordinary manner. The longer I meditated upon these, the more intense grew the interest which had been excited within me. The limited nature of my education in general, and more especially my ignorance on subjects connected with natural philosophy, so far from rendering me diffident of my own ability to comprehend what I had read, or inducing me to mistrust the many vague notions which had arisen in consequence, merely served as a farther stimulus to imagination; and I was vain enough, or perhaps reasonable enough, to doubt whether those crude ideas which, arising in ill-regulated minds, have all the appearance, may not often in effect possess all the force, the reality, and other inherent properties of instinct or intuition” (Poe 1902, V, 50).

la convicción que surge de aquellas inducciones o deducciones cuyos procesos son tan borrosos que escapan nuestra conciencia, eluden nuestra razón o desafían nuestra capacidad de expresión<sup>275</sup>.

Esta capacidad pertenece, afirma un poco antes Poe, a “los únicos pensadores verdaderos... los hombres con una educación general y ardiente imaginación” (“the only true thinkers — the generally educated men of ardent imagination”, 196). La intuición, como se ve, sigue dependiendo de la imaginación tal como la definía Coleridge, pero se le reconoce un papel, primero, a la educación recibida (a la ciencia, en definitiva, hija del tiempo, pero no encarnada ya en el buitre que amenaza al visionario en “Sonnet —To Science”); y, segundo, a la capacidad analítica y a los procesos mentales de inducción y deducción, aunque reducidos a un funcionamiento casi inconsciente.

Pero Poe no se conformará con los logros aeronáuticos del intuitivo Pfaall, como tampoco se resignará a que la capacidad de raciocinio que exhibe el también poeta Auguste Dupin se aplique sólo a la resolución de vulgares crímenes. Por otra parte, ya hemos mencionado la incapacidad de un hombre como Pfaall para ver, en el dominio ideal al que ha accedido, otra cosa que seres deformes y hechos incomprensibles. Y así, si el relato de Pfaall corrige y reduce la visión contenida en “Al Aaraaf”, “The Balloon Hoax”, el segundo cuento aeronáutico de Poe, supondrá una nueva reducción de la materia visionaria a los límites de la verosimilitud. En vez de viajar a la luna, los aeronautas de este falso reportaje periodístico, publicado en su día como relato verídico, se limitarán a cruzar el Atlántico. Como los “hombres educados de imaginación ardiente”

---

<sup>275</sup> “[T]he conviction arising from those inductions or deductions of which the processes are so shadowy as to escape our consciousness, elude our reason, or defy our capacity of expression” (Poe 1902, XVI, 197).

de los que se hablará en *Eureka* (e, irónicamente, como el grotesco Pfaall), los participantes en esta aventura profesan una fe total en los designios simples. Así, el imaginario periodista cuya voz usurpa Poe para narrar esta falsa crónica se burla del “poco interés” que despertó la sencilla máquina diseñada por Monck Mason, el artífice de la expedición transatlántica, pues el mundo, dice, se muestra siempre dispuesto “a despreciar toda cosa que se presente llena de sencillez” (“so resolute is the world to despise anything which carries with it an air of simplicity”; Poe 1902, V, 228). Y añade: “Para llevar a cabo el gran desiderátum de la navegación aérea, se suponía en general que debería llegarse a la complicada aplicación de algún profundísimo principio de la dinámica” (“To accomplish the great desideratum of ærial navigation, it was very generally supposed that some exceedingly complicated application must be made of some unusually profound principle in dynamics”); creencia que, como expone a continuación el anónimo periodista que se postula como narrador de esta falsa crónica, se ha revelado infundada.

A pesar de hallarnos en el ámbito de la ciencia práctica, los participantes en esta aventura obtendrán de ella impresiones que anticipan una verdadera experiencia imaginativa, la visión de una realidad no deformada por lo engañoso de las apariencias. A los cielos no llega la agitación de los océanos. Sobre éstos reina un “supremo silencio” (236). De alguna manera, también, el acceso a ese ámbito imaginativo supone la suspensión del tiempo, como sucede durante la inmersión en el Maelström o en la reintegración de la materia del universo a la partícula originaria:

En una noche como ésta un hombre vive, vive un siglo entero de vida ordinaria; y no cambiaría yo esta arrebatadora delicia por todo ese siglo de vida común.<sup>276</sup>

El énfasis en *vive* no deja lugar a dudas sobre qué clase de experiencias son las que constituyen la vida verdadera, la no sujeta a las contingencias de la engañosa realidad cotidiana.

Sin duda, el respeto con el que Poe trata a los protagonistas de este camelo se debe sólo al hecho de que la experiencia de la que dan cuenta es la primera en su género. Quienes la han vivido, por tanto, no han podido dejarse cegar por nociones adquiridas. Distinta consideración merecen el Simbad de “The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade” y la narradora de cuyos labios oímos la historia, a la que el califa manda cortar la cabeza por lo extravagante de su relato. En él tienen cabida toda clase de maravillas naturales e invenciones tecnológicas contemporáneas de Poe, tales como la rotativa, el daguerrotipo o el globo. El mismo Simbad ha sido incapaz de ver en ellas otra cosa que una mezcla grotesca de cosas con las que ya estaba familiarizado. A diferencia de Monck Mason o de Pfaall, Simbad no tiene la capacidad visionaria necesaria para concebir un mecanismo capaz de solucionar con economía y eficacia determinados retos físicos. Véase su descripción de un globo, tan distinta a la que los mencionados aeronautas, o sus cronistas, hacen de sus respectivos aparatos:

[V]imos surgir un ave de otra especie, infinitamente más grande que los rocs que había encontrado en mis anteriores viajes; era más grande que la mayor de las cúpulas de vuestro serrallo (...). Este

---

<sup>276</sup> “In a night such as is this to me, a man lives — lives a whole century of ordinary life — nor would I forego this rapturous delight for that of a whole century of ordinary existence” (Poe 1902, V, 237).

terrible pájaro no tenía cabeza visible, sino que parecía formado enteramente por un vientre de prodigioso grosor y redondez, constituido por una sustancia muy suave, lisa, brillante y de franjas coloreadas. El monstruo llevaba en sus garras (a su guarida, en las nubes, sin duda) una casa cuyo techo había probablemente arrancado, y en cuyo interior vimos claramente a varios seres humanos que parecían tan empavorecidos como desesperados por el espantoso destino que les aguardaba. Gritamos con todas nuestras fuerzas, esperando que el pájaro se asustara y soltara la presa; pero se limitó a exhalar una especie de resoplido, como de cólera, y luego dejó caer sobre nuestras cabezas un pesado saco que resultó estar lleno de arena”<sup>277</sup>.

Lo que está experimentando Simbad, al no percatarse de la realidad de lo que ve, es un fracaso imaginativo similar al que el lector inadvertido, e incluso el propio Poe, en su condición de espectador primero de su visión, sufren al acceder a un ámbito como “Al Aaraaf”, para cuya descripción o mera visualización no cuentan con referencias previas. Curiosamente, el narrador del cuento y el poeta coinciden incluso en una imagen: la cúpula,

---

<sup>277</sup> “...[T]he appearance of a fowl of another kind, and infinitely larger than even the rocs which I met in my former voyages; for it was bigger than the biggest of the domes on your seraglio .... This terrible fowl had no head that we could perceive, but was fashioned entirely of belly, which was of a prodigious fatness and roundness, of a soft-looking substance, smooth, shining and striped with various colors. In its talons, the monster was bearing away to his eyrie in the heavens, a house from which it had knocked off the roof, and in the interior of which we distinctly saw human beings, who, beyond doubt, were in a state of frightful despair at the horrible fate which awaited them. We shouted with all our might, in the hope of frightening the bird into letting go of its prey, but it merely gave a snort or puff, as if of rage and then let fall upon our heads a heavy sack which proved to be filled with sand!” (Poe 1902, VI, 95-96).



símbolo misma de la opulencia y magnificencia desde que Coleridge concibiera el fabuloso Xanadú donde vive su Kubla Khan. Llama la atención que a Simbad no se le ocurra mencionar la seda, por ejemplo, en vez de acudir a un largo circunloquio para describir la “sustancia” de la que está hecho el globo. Similares circunloquios utiliza Poe para aludir a algunas de las flores que adornan el jardín donde se arrodilla Nésace, en “Al Aaraaf”. Recuérdese la flor innominada que, según Poe, muere al poco de nacer, tras exhalar su olor como aspiración a ganar el cielo y escapar del jardín palaciego en el que crece.

Tan grave como esta incapacidad para concebir (y, por tanto, para nombrar) es la excesiva familiaridad con el objeto de nuestra contemplación, que nos lleva a no verlo. Es lo que le sucede a Pundita, la narradora de “Mellonta Tauta” y ya no pionera de la aeronáutica, como Pfaall o Mason, sino mera viajera en un globo convertido en transporte público. Significativamente, Ketterer (1974) relaciona este cuento con el anterior y con “Some Words With a Mummy” (1845), antes que con los viajes en globo protagonizados por Hans Pfaall y Monck Mason. Los tres forman el grupo que denomina “relatos grotescos sobre desplazamientos temporales” (“time-displacement grotesques”; 207).

Pundita —cuyo nombre, así como el de su erudito acompañante y quizá marido, Pundit, juega con el significado del término común “pundit” (“sabio, gurú”)— emprende su periplo el 1 de abril de 2848. El día y mes elegidos resultan significativos, pues otorgan al relato la condición de “inocentada” o broma típica del llamado “April Fool’s Day” y lo sitúan en el mismo terreno de inverosimilitud que el relato de Simbad, presunto corolario de *Las mil y una noches*, o el sueño que da lugar a “Some Words with a Mummy”. Igual que Simbad es incapaz de concebir las maravillas naturales que desconoce o los inventos del futuro, o los protagonistas de “Some Words...” demuestran su incompetencia

para comprender el pasado, Pundita habla del siglo de Poe con datos grotescamente degradados y deformados, y ello a pesar de que ella misma, por vivir un milenio después de Poe, forma parte ya de esa humanidad intelectualmente mejorada a la que aludía Monos en sus revelaciones a Una. Entre las anotaciones del diario de Pundita figura, significativamente, el texto anónimo fechado en 2848 que el narrador de Eureka declarará luego haber encontrado en el mar, y en el que se ridiculizan la deducción, preconizada por un tal “Aries Tottle” (Aristóteles) y la deducción, sistematizada por un tal Hogg (“cerdo”, en alusión a Bacon).

Los contemporáneos de Pundita no sólo han superado los defectuosos métodos de conocimiento del pasado, sino también sus prejuicios humanitarios y democráticos. También poseen datos astronómicos más ajustados, como los que corrigen ciertas afirmaciones de los contemporáneos de Poe sobre la estrella Alfa Lyrae. En una especulación que luego pasará casi literalmente a Eureka, Pundita considera la probable rotación pareja de esa estrella y el sol alrededor de un centro común. La viajera menciona también la existencia de construcciones en la luna, aunque sigue aplicando a los selenitas una visión caricaturesca similar a la de Pfaall.

En estos cuatro cuentos Poe explora la extensión del intelecto humano y sus capacidades de expansión mediante el uso de la ciencia práctica y la tecnología; también, la capacidad humana de lograr una visión no mediatizada de las realidades a las que le permiten acceder esos instrumentos de su razón. A lo más que llegará el hombre, dice Poe, después de las bárbaras probaturas de un Hans Pfaall y de los probos intentos de hombres como Mason, es a la arrogancia infantil de Pundita. A cambio de haber superado ciertos prejuicios del pasado, Pundita ha perdido también la noción misma del pasado. En cuanto al futuro, somos tan incapaces de concebirlo como el asombrado califa que oye la narración de Sheherazade. Para superar estas limitaciones, antes

de pasar al estado ultraterreno que permite una visión despejada a los protagonistas de los relatos post-apocalípticos, se requiere un nuevo salto intuitivo. A esa necesidad responde *Eureka*.

## 4.4 EUREKA

### 4.4.1 La cuestión del “narrador”

Con humildad verdaderamente no fingida, con un sentimiento incluso de temor, escribo la frase inicial de esta obra<sup>278</sup>

Con estas palabras comienza *Eureka*, el ensayo cosmogónico/cosmológico con el que culmina y prácticamente se cierra la obra de Poe. Lo primero que llama la atención de esta “frase inicial” es su semejanza con las que abren muchos relatos de su autor: en ella queda definido un narrador abrumado y temeroso, enfrentado a la tarea de desvelar verdades probablemente perturbadoras. Que el primer perturbado por haberse expuesto a esas verdades puede ser el propio narrador queda claro en una afirmación posterior de éste, en la que dice hablar

con temor no injustificado de ser tomado por loco al principio, y antes de llevar mis propuestas limpiamente ante los ojos de los únicos competentes para decidir sobre ellas<sup>279</sup>.

---

<sup>278</sup> “It is with humility really unassumed — it is with a sentiment even of awe — that I pen the opening sentence of this work” (Poe 1902, XVI, 185).

<sup>279</sup> “[W]ith no unwarranted fear of being taken for a madman at the outset, and before I can bring my propositions fairly to the eye of those who alone are competent to decide upon them” (*ibid.*, 224).

Precisamente una de las características de los narradores locos de Poe es que suelen precaverse de cualquier acusación de locura que pueda recaer sobre ellos, para lo cual se encomiendan al presunto juicio ecuánime del lector al que tratan de embaucar. A tal fin, no dudan en adularlo. Efectivamente, conforme nos adentramos en *Eureka* nos vamos percatando de que el autor deja siempre abierta la posibilidad de que “los únicos competentes para decidir” sobre las importantes cuestiones que plantea en su ensayo seamos nosotros, sus lectores. Apenas hecha la profesión de “humildad no fingida” y “temor” con que se abre *Eureka*, el narrador hace la siguiente afirmación:

Seré lo bastante temerario, además, para desafiar las conclusiones y, por tanto, poner en cuestión la sagacidad, de muchos de los hombres más grandes y más justamente reverenciados<sup>280</sup>,

en virtud de la cual los destinatarios de *Eureka* pueden sentirse por encima de esos “hombres más grandes y justamente reverenciados” por el mero hecho de prestar su asentimiento a las teorías expuestas en esta obra.

También el tono mismo en que está narrada *Eureka* aporta algún dato sobre la fiabilidad que debemos conceder al autor/narrador. Ya hemos visto que, para estudiosos como G. S. J. Stott (2009), las pretensiones de verdad de *Eureka* no van más allá de las de cualquier otro texto de *magazine fiction*, al estilo de relatos como “Mesmeric Revelation” o “The Facts in the Case of M. Valdemar”. El fundamento último de esta tendencia de la crítica se halla en la desconfianza que inspira en algunos estudiosos el carácter del

---

<sup>280</sup> “I shall be so rash, moreover, as to challenge the conclusions, and thus, in effect, to question the sagacity, of many of the greatest and most justly revered of men” (*ibid.*, 185).

“narrador” de *Eureka*, que no sería el propio Poe como tal, sino uno de los interpuestos “narradores locos” en cuyos labios pone algunos de sus más conocidos relatos. Tal es la postura de Beverly A. Hume (1993), que ha querido ver en el narrador principal de *Eureka*, no sólo a uno más de esos “narradores locos”, sino también al que más inteligentemente oculta el carácter de su locura (52); que, de todos modos, se delata por el hecho de que su teoría del universo se presente “de manera repetitiva y con puntuación muy densa”, lo que revela “el carácter frenético de su visión” (*ibid.*). Es el estilo que, en opinión de Hume y otros, delata las falsedades con que los “narradores locos” de los relatos de horror de Poe tratan de ocultar y ocultarse sus crímenes. Tal es el caso del de “Ligeia” (1838), si atendemos a los críticos<sup>281</sup> que descartan el carácter sobrenatural de los hechos narrados en el relato (la posesión de la segunda mujer del narrador, al filo de la muerte, por el espíritu de la primera) y piensan que la horrible visión de la que el narrador dice ser testigo no es sino producto de los remordimientos de éste por haber matado a ambas.

La argumentación de Hume —que ya alude al “narrador loco de *Eureka*” en el título de su ensayo— es certera, por ejemplo, en su llamada de atención sobre el estilo “frenético” y “densamente puntuado” del narrador, pero se desentiende de algunas cuestiones que hemos juzgado cruciales en nuestro acercamiento a una obra que consideramos la síntesis final —y no un texto “seminal”, como dice Hume (51)— del conjunto de intuiciones que tienen sus primeros atisbos en “Al Araaf”. Hume considera contrapuestas las opiniones que quieren ver en este ensayo “la declaración filosófica

---

<sup>281</sup> Por ejemplo, Roy P. Basler: “To me, at least, Poe makes obvious the fact of the hero’s original obsession in the first half of the story and his megalomania in the second half” (“Para mí, al menos, Poe hace obvio el hecho de la obsesión original del héroe en la primera mitad del relato y su megalomanía en la segunda mitad”; en Regan 1967, 62).

definitiva de Poe sobre la naturaleza del ser” y las de quienes lo consideran “un *potpourri* de ideas que oscuramente reflejan los sentimientos confusos de Poe sobre una variedad de asuntos”, como si esa presunta confusión no fuera, como consideran la inmensa mayoría de los estudiosos de Poe, una característica evidente de la clase de erudición apresurada y superficial que éste maneja en todas sus argumentaciones sobre las más variadas cuestiones, ya sean éstas defendidas por algunos de sus narradores o por él mismo en, por ejemplo, sus ardientes —y, por tanto, defendidas con tanto apasionamiento como convicción— polémicas literarias.

Igualmente, no parece conclusivo que, para fundamentar su alegato de desconfianza hacia la “seriedad” de *Eureka*, Hume cite, entre las reacciones periodísticas contemporáneas a la conferencia neoyorquina en la que Poe adelantó el contenido de su obra, a un reseñista del *Boston Transcript* que “imaginó que veía ‘la sonrisa burlona del embaucador... detrás de la grave máscara [de Poe]’” (52); como si la fama de embaucador de Poe no hubiera estado ya, a esas alturas, lo suficientemente asentada como para formar parte de cualquier caracterización rápida que un periodista contemporáneo quisiera hacer del ya entonces afamado autor. Por el contrario, más peso parece que tienen los testimonios contemporáneos que hablan del “genio visionario de Poe en *Eureka*”, en anticipo de la consideración que esta obra mereció a posteriores lectores que, como el francés Paul Valéry, no cabe calificar de ingenuos. Por otra parte, creemos que el examen que hemos hecho de la actitud inicial de Poe ante la ciencia, tal como ésta se manifiesta en su “Sonnet—To Science”, y la posterior evolución de esa actitud hasta llegar a la síntesis entre ciencia e intuición poética que representa *Eureka*, nos permite afirmar que, en 1848, Poe no pretendía ya, mediante el uso de un narrador presuntamente “loco”, conducir a sus lectores hacia “el recono-

cimiento de que no hay ni nunca ha habido una relación significativa entre la intuición humana y la pesquisa científica fundada en las matemáticas” (61-62).

Al hilo de esta cuestión, resulta útil confrontar el punto de vista desde el que está contado *Eureka* con el empleado en la que resulta ser una de sus imitaciones más consistentes y logradas. Me refiero al “Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones” del narrador, poeta y ensayista argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), incluido en su libro *Las fuerzas extrañas* (1906). La cuestión del punto de vista resulta aquí relevante para determinar el estatus del “Ensayo...” dentro de la colección de relatos breves en la que se inserta.

En *Las fuerzas extrañas* los relatos de tema legendario se alternan con otros basados en la especulación científica. Lo que tienen de común es la presencia en todos ellos del elemento fantástico. Por su contenido, el “Ensayo...” podría incluirse en el grupo de los cuentos “científicos”. La mayoría de éstos suelen estar puestos en boca de un narrador “inocente” que asiste a las explicaciones y experimentos de un científico amigo o conocido. Este narrador “inocente” suele presentarse como persona lo bastante instruida para comprender el alcance de los experimentos que llevan a cabo sus interlocutores, pero se diferencia de éstos por su capacidad para mantener las distancias y no implicarse en labores que, en último término, provocan, en la mayoría de los casos, la destrucción de sus artífices. Como el narrador de “La caída de la casa Usher” (1839), los de estos cuentos “científicos” de Lugones son meros testigos ecuanímes de lo que acontece al verdadero protagonista.

Sólo un cuento escapa a este esquema: el titulado “Yzur”, contado directamente en primera persona por el científico protagonista, empeñado en entrenar a un mono hasta que éste recupere la capacidad de hablar que, según ciertas creencias, estos

animales tuvieron alguna vez. El esfuerzo y los malos tratos acaban con la vida del mono, que sólo en sus últimos momentos de su agonía es capaz de pronunciar unas palabras para pedir agua a su amo.

Como ocurre con “Ligeia”, este cuento puede aceptarse en su literalidad como narración de un hecho fantástico (el que un mono llegue a hablar) o bien ser puesto en duda por la sagacidad del lector, previamente estimulada por ciertos indicios sembrados por el autor a lo largo del relato. Una de las maneras “razonables” de entender el cuento es pensar que las improbables palabras del mono en su agonía no existen más que en la mente del narrador perturbado. Con lo que Lugones se alinea entre los narradores que, después de Poe, entendieron y aplicaron una de las más notables innovaciones narrativas que debemos a éste: la postulación de un narrador no fiable. Recuérdese que, hasta Poe, la primera persona se había utilizado como garantía de “verdad”, aunque esa verdad no fuera más que una petición de principio aceptada por el lector para poder entregarse al goce de la ficción. Tal es el uso de la primera persona en autores como Defoe, por ejemplo, que para, sustentar la pretensión de verosimilitud de textos de ficción escritos en primera persona por personajes imaginarios, apelan a la credibilidad que el lector otorga a los relatos testimoniales escritos también en primera persona por conocidos marinos o aventureros; lo que no excluye que, como vemos en Swift y sus *Gulliver's Travels*, este convencional recurso a un marco verosímil conviva con una reconocible intención paródica; que, en todo caso, no pone en entredicho la “fiabilidad” del incauto narrador, sino que simplemente invita al lector a situarse en el plano de superioridad cognitiva desde el que el autor contempla lo acontecido a su personaje e incluso constata la posible falta de perspicacia de éste para interpretar el verdadero alcance o significación de cuanto le acontece. Lo mismo sucedía, recuérdese, en *Lazarillo de Tormes*: los sobreentendidos sobre el



deshonroso estado en el que realmente se encuentra el narrador que ingenuamente dice hallarse “en la cumbre de toda buena fortuna”<sup>282</sup> —cuando en realidad su acomodo consiste en servir de marido-tapadera a la querida de un arcipreste toledano— no ponen en entredicho su credibilidad, sino, en todo caso, redondean el retrato que el anónimo autor del libro hace de un personaje zarandeado por las circunstancias.

Como hemos visto, los “narradores locos” de Poe pulverizan estas tranquilizadoras convenciones de la narrativa de pretensiones “realistas”. Ante esta clase de relatos, el lector habrá de cuestionarse la credibilidad que está dispuesto a otorgar al narrador y contar con la posibilidad de que lo contado constituya un engaño no declarado dentro de ese otro engaño aceptado y convencional que supone la obra literaria. Como ocurre en “Ligeia” y en “Yzur”, el significado mismo de la narración, o la certeza que el lector pueda tener de lo que “verdaderamente” ocurre en la misma, dependerá de las claves o elementos que se quiera aceptar como relevantes. ¿Lo son, por ejemplo, los escasos indicios que parecen apuntar a que el narrador de “Yzur” ha perdido el sentido de la realidad?

Pero continuemos con nuestros análisis de *Las fuerzas extrañas*. Tal como nos lo presenta Lugones, el “Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones” que cierra el libro le ha sido expuesto por un ingeniero que el autor —aquí, narrador intradieгético— conoció en los Andes y de quien luego no ha vuelto a tener noticia. Es precisamente esta inmotivada “desaparición” lo que equipara al ingeniero con los otros “científicos locos” que aparecen en el libro, todos ellos víctimas de sus propios saberes. Pero queda en pie el hecho de que es el propio Lugones quien se erige como testigo y garante del peculiar “experimento” que se desarrolla en el

---

<sup>282</sup> En *Lazarillo de Tormes*. Edición, estudio y notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2011, p. 80.

“Ensayo...”: nada menos que una tentativa de explicar el origen y destino del universo. A la que, seguramente, no hubiéramos otorgado ninguna credibilidad de haber sido puesta meramente en labios de un hombre abrumado por sus obsesiones, como lo son los demás científicos que comparecen en *Las fuerzas extrañas*.

¿Se distancia Lugones de Poe al someter su propia cosmogonía a un marco narrativo diametralmente opuesto? ¿Pone en cuestión la seriedad de la propuesta del norteamericano? Lugones, anfitrión y corresponsal de Einstein y hombre seriamente interesado en la ciencia y la pseudociencia de su tiempo, forzosamente debió de plantearse el rigor de las propuestas de Poe y la fiabilidad de su discurso. Sea como fuere, su modo de plantear su propio ensayo arroja luz, de manera indirecta, sobre los paralelismos demasiado evidentes que existen entre el narrador de *Eureka* y los “narradores no fiables” que hablan en otros cuentos de Poe o en el “Yzur” del argentino.

Evidentemente, la primera decisión a la que se enfrenta el lector de *Eureka* se refiere a la credibilidad que esté dispuesto a otorgarle al autor/narrador. El que podamos identificarlo con alguno de los locos mentirosos que hablan en los relatos de Poe no debe impedir, en principio, que consideremos seriamente sus propuestas. Ya conocemos las advertencias de algunos estudiosos recientes de la obra de Poe contra una extensión abusiva del principio posmoderno de desconfianza. Los narradores locos de Poe son los instrumentos que éste elige para plantear la cuestión central del conjunto de su obra: la pérdida de la individuación en la tendencia general a la disolución y a la muerte, en un contexto en el que el universo mismo está abocado a su desaparición (Hoffman 1998, 58). Pero hay un motivo más para no negarnos a una consideración seria de lo expuesto en *Eureka*: ese tono de franco desafío que Poe emplea, y con el que reta a “los hombres más grandes y justamente reverenciados”, a la vez que busca la apro-

bación del lector, es el tono que emplea en sus críticas y artículos de polémica literaria para plantear sus puntos de vista en abierta confrontación con los de sus presuntos interlocutores y ganarse al profano merced a una argumentación con frecuencia meticulosa y detallista. Tal es la técnica empleada en *Eureka*:

Creo aconsejable proceder como si los hechos más obvios de la Astronomía fueran desconocidos por el lector.<sup>283</sup>

#### 4.4.2 El contenido de *Eureka*

La tesis de la que parte *Eureka* es la siguiente:

En la Unidad Originaria de lo Primero reside la Causa Secundaria de Todas las Cosas, junto con el Germen de su Inevitable Aniquilación.<sup>284</sup>

Para ilustrar el método que va a seguir para demostrar su tesis pone Poe un sencillo ejemplo: el impresionante paisaje visible desde la cumbre del Etna sólo puede ser captado a intervalos o fragmentos, pues la vista de un presunto observador no puede abarcarlo todo; para superar esta limitación, para captar, al contemplar el panorama, la “sublimidad de su unicidad”, dice Poe, el espectador habría de emprender un rápido movimiento circular sobre sus propios talones, lo que le permitirá una visión a la vez

---

<sup>283</sup> “I think it advisable to proceed as if even the more obvious facts of Astronomy were unknown to the reader” (Poe 1902, XVI, 199).

<sup>284</sup> “*In the Original Unity of the First Thing lies the Secondary Cause of All Things, with the Germ of their Inevitable Annihilation*” (*ibid.*, 185-186). Este enunciado va en cursiva y en párrafo aparte en el original.

difusa y totalizadora. Tal es la clase de mirada que Poe pretende emplear en su consideración del Universo: “una especie de giro mental sobre los talones” (“something like a mental gyration on the heel”; Poe 1902, XVI, 187), por el que queden diluidos los detalles irrelevantes y lo terrenal se confunda o subsuma en el Cosmos, el hombre en la Humanidad y la Humanidad en la familia cósmica de Inteligencias. El lector queda momentáneamente sobrepasado por esta imagen vertiginosa, irreductible al razonamiento, por más que Harriet R. Holman (1972, 33-37) llame la atención, en un artículo sobre el que volveremos, sobre lo absurdo de la misma: por aquel entonces, señala, un grupo de exploradores llegaba al borde del cráter del Etna y descubría que el volcán era un cono truncado y carecía de cumbre. Nadie podía encaramarse, pues, a esa inexistente cumbre para contemplar el panorama. Ya veremos a dónde nos conduce esta argumentación. El lector desprevenido, menos puntilloso que los críticos, sí acepta la imagen y subordina a ella lo que sigue. Que no es sino una parte de la carta que Pundita (no citada aquí por su nombre), la protagonista de “Mellonta Tauta”, arrojó al “Mare Tenebrarum” en el año 2848, y en la que, recordemos, se burlaba de los dos caminos que filósofos y sabios han juzgado los únicos conducentes a la adquisición del conocimiento: el deductivo, debido a Aristóteles (aquí “Aries Tottle”), y el inductivo, propuesto un tal “Hogg” (Bacon). La autora de la carta rechaza, con la aquiescencia de Poe, la existencia de los axiomas y “hechos” en que se fundamentan, respectivamente, uno y otro camino, y considera que ambos se quedan “estrechos” para el Alma, pues lo que “más ama” ésta “es planear por esas regiones de ilimitable intuición que son totalmente ajenas a la idea de ‘camino’”. La verdad, sostiene, no viene garantizada por haber sido obtenida por uno u otro método, sino por ser coherente (“Consistent”; con mayúscula en el original). Y su obtención ha de confiarse a los “hombres (...) de ardiente imaginación”. No de otro modo se descifra

un criptograma, no de otro modo Champollion descifró los jeroglíficos egipcios, no de otro modo imaginó Kepler las leyes de la gravitación universal.

Terminada la “carta”, Poe pasa a mostrar la verdad —la coherencia— de su visión del universo. Tras rechazar la idea de infinitud como meramente derivada de nuestra imposibilidad de concebir los límites del espacio, Poe considera un universo finito originado a partir de una difusión de átomos ordenada por la voluntad de Dios a partir de la partícula más simple que pueda concebirse. Del Uno al Muchos. Esta difusión presupone la diferencia, y la distinción unidad-diferencia anuncia el binomio materia-espíritu. La Materia, pues, presupone Atracción y Repulsión. Todos los componentes del universo están sujetos a estas dos fuerzas, materia y espíritu. A continuación, explica Poe el carácter de la irradiación y cómo ha dado lugar a la distribución uniforme de los átomos en el Cosmos. Cesado este impulso primero de la voluntad divina, la necesaria reacción lleva a todos los cuerpos a converger de nuevo unos con otros según la ley de la gravitación universal enunciada por Newton, que existe precisamente por haber existido una irradiación primera a partir de un centro único. A continuación explica Poe cómo la necesaria diversidad de los elementos irradiados les lleva a combinarse de distintas maneras para formar los cuerpos conocidos. Tras lo cual pasa a exponer detalladamente la teoría nebular de Laplace, según la cual el sistema solar proviene de la condensación de una nebulosa, y las características mecánicas de éste son consecuencia directa del movimiento rotatorio que condujo a esa condensación. Poe se admira de la belleza de esta teoría, que considera condición suficiente para garantizar su verdad esencial.

A continuación comenta algunos aspectos derivados de la teoría de Laplace: así, el hecho de que ésta presuponga fuerzas disgregadoras e individualizadoras, opuestas a la inercia y afines al

espíritu; o que del proceso descrito pueda derivarse la aparición de estrellas súbitas (con lo que, incidentalmente, queda explicado el hecho astronómico que da lugar a “Al Araaf”). Asimismo, expone su creencia de que las vicisitudes astronómicas posteriores al origen de la tierra afectaron al desarrollo de su “vitalidad”, por lo que una futura perturbación podría dar un nuevo impulso a ésta y originar una raza incluso superior al Hombre (lo que podemos relacionar con esa “humanidad mejorada” de la que hablan algunos de los cuentos “post-apocalípticos”). El sistema solar no es más que uno de los muchos procesos de aglomeración que tienen lugar en el Cosmos en virtud de la ley de Gravitación Universal, inevitable consecuencia del impulso que promovió la irradiación primera. Poe considera la necesidad de que existan incluso “cúmulos de cúmulos” (“clusters of clusters”; 270), y de que todos, en último término, giren en torno a un único centro, al que eventualmente se reintegrarán. Por lo mismo, acepta la posibilidad de que existan otros “cúmulos de cúmulos”, otros universos (con sus respectivos dioses) de los que no tenemos ni podremos tener jamás noticia. A este respecto, Poe considera las limitaciones de la imaginación humana, su incapacidad de captar incluso ciertas cifras astronómicas matemáticamente calculadas. Aquí alude Poe de nuevo a las capacidades de un ángel (recuérdese, los interlocutores de los coloquios post-apocalípticos), olvidando interesadamente el reduccionismo vulgar que practican gentes como Hans Pfaall para asimilar las distancias astronómicas a términos comprensibles.

Una vez completado el proceso de condensación, el designio divino se habrá cumplido. El universo no es sino “una trama de Dios” (“a plot of God”, 292), perfecto como tal. Para reforzar la hipótesis de que todo gira en torno a un centro al que eventualmente ha de reintegrarse, Poe entra en nuevas consideraciones sobre los movimientos del sol respecto a las estrellas más

próximas, parafraseando casi literalmente lo ya expuesto por Pundita en otra sección de su carta. Discute Poe las observaciones de Madler, Herschel y otros astrónomos y termina con una alusión a Humboldt (a quien, por cierto, está dedicada *Eureka*), que relaciona la creencia en un centro único del universo con el deseo humano de una Primera causa fundamental.

El principio de gravitación, continúa Poe, pertenece a la materia sólo temporalmente. Por simetría, el Universo, el “más sublime de los poemas”, ha de tener un final, los cuerpos celestes se fundirán en uno, que dejará de ser materia por el hecho mismo de que hayan dejado de actuar en él los principios constitutivos de la materia, Atracción y Repulsión. Lo que quedará no será sino el Dios uno, que volverá a comenzar el proceso, en un nuevo “latido del Corazón Divino”. Que no es, dice Poe, sino nuestro propio corazón. El alma, por introspección, se sabe divina, parte de un Dios al que ha de reintegrarse (o, lo que es lo mismo, todas las almas han de reintegrarse en cualquiera de las almas). El binomio identidad individual / identidad con Dios se va inclinando progresivamente a favor del segundo componente, lo que explicará los sucesivos estados que atravesará el espíritu según se acerca a su destino final.

Tal es el contenido de *Eureka*. Asombra, primero, la total coherencia que hay entre lo expuesto en este ensayo cosmogónico y los presupuestos que rigen la práctica totalidad de la obra poeana y su teoría estética. *Eureka* explica y fundamente la obsesión de Poe por la muerte y la disolución del yo, y para ello utiliza intuiciones que ya estaban presentes en su obra desde “Al Araaf” e incluso antes. Con *Eureka*, además, supera Poe definitivamente las limitaciones imaginativas que habían lastrado “Al Araaf” y la dependencia última de su poema de concepciones procedentes de la Ciencia, aquel temido buitre hijo del Tiempo. En *Eureka* Poe abraza confiadamente la ciencia de su tiempo y la subordina a su visión intuitiva. ¿Con qué objeto? El lector común puede confor-

marse con que Poe explicita una idea del mundo coherente con la visión poética que subyace en el resto de su obra, e incluso puede prestarle un amplio grado de asentimiento al contenido estrictamente científico de *Eureka*. Los estudiosos de Poe, en cambio, han evaluado rigurosamente ese contenido y se han preguntado por la intención última de esta obra singular.

#### 4.4.3 Algunas interpretaciones

El astrónomo Alberto Cappi (1994) se pregunta si en las páginas de *Eureka* puede encontrarse algo científicamente relevante. Ya Paul Valéry había señalado, en 1921, las presuntas semejanzas entre la concepción de Poe y la teoría de la relatividad de Einstein. Ambas teorías, dice Valéry, aluden a una “simetría formal” (“une symétrie formelle”; Valéry, 1980, 858) como característica esencial del Universo. El texto de Valéry es interesante como ilustración, en su primera parte<sup>285</sup>, de la clase de asentimiento entusiasta que el lector común (en este caso, el adolescente Valéry) puede prestar a un texto como *Eureka*. Sin entrar en las apreciaciones meramente literarias de Valéry, Cappi califica su asimilación de *Eureka* a las teorías de Einstein como una “fuente de confusión”. Por el contrario, su propio ensayo se propone discutir los aspectos físicos de la cosmología poeana. Para ello demuestra, primero, el amplio conocimiento que Poe tenía de la astronomía de su tiempo, considera razonable su “modelo newtoniano de universo” y argumenta que el ensayo de Poe contiene al menos dos intui-

---

<sup>285</sup> En las páginas 854-858, en las que traza una especie de autorretrato etopéyico de juventud y una evaluación de su formación científica escolar, a la que faltaba una visión totalizadora y asimilable a la intuición poética, tal como la que le deparará la lectura de la obra de Poe.



ciones científicamente relevantes: el correcto planteamiento y solución de la llamada “paradoja de Olbers” y la primera aplicación moderna del principio antrópico. La primera constituye una vieja aporía de la observación estelar, que Poe enuncia —y resuelve— de esta manera:

Si la sucesión de estrellas fuera infinita, el fondo del cielo nos presentaría una luminosidad uniforme, como la desplegada por la Galaxia, *pues no podría haber en ese fondo ningún punto en el cual no existiera una estrella*. En tal estado de cosas, la única manera de comprender los vacíos que nuestros telescopios encuentran en innumerables direcciones sería suponiendo tan inmensa la distancia entre el fondo invisible y nosotros, que ningún rayo de éste hubiera podido alcanzarnos todavía.<sup>286</sup>

Poe señala que son las vastas distancias existentes entre los cuerpos celestes las que explican que esa luminosidad procedente de todos y cada uno de los puntos del universo no haya alcanzado al hipotético observador, y que el resultado sea, por tanto, un cielo

---

<sup>286</sup> “Were the succession of stars endless, then the background of the sky would present us a uniform luminosity, like that displayed by the Galaxy — since there could be absolutely no point, in all that background, at which would not exist a star. The only mode, therefore, in which, under such a state of affairs, we could comprehend the voids which our telescopes find in innumerable directions, would be by supposing the distance of the invisible background so immense that no ray from it has yet been able to reach us at all” (Poe 1902, XVI, 273-274; traducción de Julio Cortázar en Poe 2003, 96.).

negro<sup>287</sup>. En el Universo finito de Poe, donde la velocidad de la luz es también finita, sólo un número finito de estrellas es observable en cualquier región del mismo. En cuanto al llamado “principio antrópico”, éste fue formulado por Brandon Carter a principios de la década de los 70 del siglo XX, y constata que todo aquello que podemos esperar observar “debe estar restringido por las condiciones necesarias para nuestra presencia como observadores”<sup>288</sup>. Poe, en efecto, establece un vínculo entre el tamaño del universo —que presupone el tiempo necesario para que su expansión haya alcanzado tales dimensiones— y la existencia de vida en él (Bettini 2004, 10n.); de lo que se deriva la sugerencia —que Poe hace al final de su ensayo— de que podrían existir otros universos, cada uno de ellos con su propio Dios —es decir, sometidos en su expansión y evolución a condiciones distintas al nuestro, y por tanto concebibles sólo desde las condiciones particulares de otros observadores.

---

<sup>287</sup> Grantz 2001: “...Olber’s paradox, this being that the sky should be luminous since at every point, could a person see far enough, there should exist a star in one’s line of sight. Poe states that the vast distances between the heavenly bodies account for the sky’s being, instead, black”. (“... [L]a paradoja de Olber, que consiste en que el cielo debería ser luminoso, ya que desde cada punto, si una persona pudiera ver lo suficientemente lejos, debería existir una estrella en la línea visual. Poe señala que las vastas distancias entre los cuerpos celestes explican que, en vez de eso, el cielo sea negro”).

<sup>288</sup> Leslie, John, 1998: “In the early 1970s, Brandon Carter stated what he called “the anthropic principle”: that what we can expect to observe “must be restricted by the conditions necessary for our presence as observers”. (“A principios de los 70, Brandon Carter enunció lo que llamó “el principio antrópico”: que lo que podemos esperar observar “debe estar restringido por las condiciones necesarias para nuestra presencia como observadores”). El principio tiene implicaciones cruciales en la idea de la existencia de Dios, la posibilidad de que existan universos múltiples, etc.

La evaluación de Cappi es ponderada y, por ello, no puede minusvalorarse el alcance de sus conclusiones. A esta luz, muchas de las dudas que suscita el “narrador” de *Eureka* quedan disipadas, y el mismo Poe tendría sentimientos encontrados al saber conseguida cierta respetabilidad para la totalidad de su visión gracias, precisamente, al valor netamente científico de algunos de los argumentos empleados. No obstante, aunque el ensayo de Cappi es citado en la práctica totalidad de los estudios posteriores sobre Poe, siguen dándose en éstos extrapolaciones que, a la luz de los argumentos del citado astrónomo, pueden considerarse derivadas de esa “fuente de confusión” constituida por la arriesgada identidad que Valéry vio entre la obra de Poe y las teorías de Einstein. Grantz (2001), por ejemplo, parte legítimamente de *Eureka* para iniciar un amplio estudio del tema de la “perversidad” en Poe, y arguye que de la cosmología de Poe, explicitada en esta obra pero ya insinuada en relatos como “MS. Found in a Bottle” o “A Descent into the Maelström” deriva la tendencia a la “disolución de la materia y el espíritu” que se manifiestan en los impulsos “perversos” de sus personajes. En su discusión del contenido de *Eureka* y los mencionados relatos, no obstante, Grantz no duda en ver en ellos anticipos de conceptos astronómicos posteriores a Poe, tales como el Big Bang o la existencia de agujeros negros, que Grantz asimila a los agregados de materia en los que se crean condiciones similares a la partícula única originaria, donde no rigen las leyes del espacio y el tiempo, como ocurre en el “maelström” o en el remolino en el que acaba el narrador/autor del “Manuscrito hallado en una botella”.

En cualquier caso, este tipo de discusiones inciden en un hecho que ya hemos señalado como crucial en la concepción de “Al Araaf” y en la percepción, por parte del propio Poe, del fracaso imaginativo que este poema supone: la imposibilidad de separar, tanto en el poema como en el ensayo cosmogónico, los datos científicos,

“verdaderos hijos del Tiempo” como la Ciencia misma, de la visión poética.

#### 4.4.4 *Eureka* como símbolo

Más relevantes resultan, para nuestros propósitos, las interpretaciones que refieren los propósitos de *Eureka* a otros contextos distintos del científico. Entre ellas, destaca la de W. C. Harris (2000, 1), que considera que el asunto de este ensayo es “la reorientación (...) de la cultura literaria americana, su teorización (...) de la homología; así como de la relación causa-efecto- entre formaciones literarias y políticas”. Interesante para este tipo de interpretaciones es la observación hecha por Northrop Frye (1973, 161) de que una cosmología “quizá no sólo proporcione un marco de símbolos poéticos, sino sea uno, o en todo caso se convierta en uno después de perder su validez como ciencia, igual que la mitología clásica devino puramente poética después de que sus oráculos desaparecieran”. La ya mencionada Harriet R. Holman (1972) señalaba el uso intencionado de conceptos científicos desacreditados, tales como el de los “átomos epicúreos”, y apunta a la intencionalidad simbólica del conjunto, más que al valor de sus partes. Tal es el planteamiento de Harris, que reconoce la intención social que históricamente ha presentado el género de las cosmologías y, por tanto, atribuye a la de Poe un complejo significado político-social. Recuérdese que el objetivo de *Eureka* es explicar el problema filosófico de cómo surge la multiplicidad a partir de la unidad y cómo el presente estado de multiplicidad sólo se explica si lo entendemos sometido a una ley de gravitación universal por la que todas las cosas regresan al origen común. Harris ve en este argumento una teorización del problema constitucional sobre el que se asienta la existencia misma de la república

norteamericana: la existencia, dentro de una unidad política, de una pluralidad de estados y de una población compuesta de individuos emancipados. Sobre la importancia del problema en los tiempos de Poe no hay que insistir: son los años anteriores a la secesión de los estados esclavistas y a una guerra civil, hechos que demostraron lo precario del compromiso entre pluralidad y unión. Que Poe se atreviera a afrontar semejante empresa parece acorde, en principio, con otras tentativas suyas de poner en pie un proyecto literario y estético genuinamente americano; y ya sabemos los complicados equilibrios políticos e ideológicos a los que esa tentativa obligaba; entre ellos, el que suponía mantener una posición neutra respecto al problema de la esclavitud de los negros.

No es éste el lugar para discutir o añadir algo al muy riguroso estudio de Harris. Para nuestros propósitos, nos interesa del mismo su consideración de la cosmología como símbolo, su discusión de la singularidad genérica de *Eureka* (sobre la que volveremos) y, sobre todo, su idea de que el texto de Poe, más que explicar el origen o el final de la realidad a que se aplica (el Universo o el Estado), tiene como finalidad explicar las condiciones que hacen posible la situación presente, las “tensiones” que posibilitan la coexistencia de individuos desiguales en un marco de teórica igualdad, y de estados diferenciados en una sola república.

La idea de que *Eureka* está más interesada en la condición presente de la humanidad y sus realizaciones, como uno más de los muchos estados intermedios posibles entre el origen y la disolución, que en la dilucidación de la condición final de la misma, contradice abiertamente interpretaciones tradicionales

como la ya mencionada de Grantz u otras<sup>289</sup>. Apunta, igualmente, a una reconsideración del modo en que han sido recibidas las teorías estéticas de Poe, en especial las referentes al cuento y al poema. Efectivamente, lo que más se ha destacado de textos como su reseña de *Twice-Told Tales*, de Hawthorne, donde teoriza sobre el cuento, o el ensayo “The Philosophy of Composition”, sobre la composición del poema “The Raven”, es que ambos textos subordinan todos los ingredientes de la obra en cuestión a la consecución de un efecto único, al que deben tender todos los elementos constitutivos de la misma, igual que (añadimos nosotros) toda partícula del universo tiende a reintegrarse a su origen en virtud de la ley de la gravitación universal.

La mayoría de los seguidores de Poe, y entre ellos muchos autores relevantes que han escrito relatos y teorizado sobre el género, han tendido a interpretar esta subordinación a un efecto único como una confluencia de todo el cuento hacia un final sorpresivo y liberador de las tensiones planteadas en el texto. Tal es la idea fundamental del famoso “Decálogo del perfecto cuentista” de Horacio Quiroga (1927), o la que subyace en el último precepto del decálogo análogo redactado por el narrador peruano Julio Ramón Ribeyro:

El cuento debe conducir necesaria, inexorablemente a un solo desenlace, por sorpresivo que sea. Si el lector no acepta el desenlace, es que el cuento ha fallado.<sup>290</sup>

---

<sup>289</sup> Véase la de Daniel Hoffman, 1998, 273-294: parte de la consideración de *Eureka* como clave (“code-breaker”) para descifrar los significados de la obra de Poe y llega, con la psicoanalista Marie Bonaparte, a la conclusión de que este tratado constituye una especie de ejercicio de gratificación, que compensa y explica las tendencias destructivas, las limitaciones y sufrimientos que constituyen la materia de otras obras del mismo autor.

<sup>290</sup> Citado por Ángel Esteban (ed.) en Ribeyro, 1998, 50.

Pero cabe pensar que lo que Poe preconiza en los citados textos de preceptiva literaria es justo lo contrario: la teoría del “efecto único” no hace otra cosa que plantear las condiciones necesarias para que cada una de las partes del texto alcance el valor expresivo necesario para proporcionar placer al lector, igual que *Eureka* no hace sino plantear las condiciones necesarias para que pueda existir un universo como el que conocemos. Poe no es enemigo de la digresión (como sí lo son, al menos en sus decálogos, Quiroga y Ribeyro<sup>291</sup>), sino de la agregación a la obra de elementos faltos de valor por sí mismos y que, por tanto, no tengan nada que aportar al efecto total: uno de los factores que hacen fracasar “Al Araaf” es su condición de amalgama de elementos de esta clase. Porque el poema “largo”, en contra de lo que suele entenderse al leer “The Philosophy of Composition”, sí es posible, aunque sea en condiciones restringidas:

Lo que llamamos ‘poema largo’ no es, en realidad, más que una mera sucesión de poemas breves; es decir, de breves efectos poéticos.<sup>292</sup>

De hecho, cabe argüir que en muchos poemas de Poe existen elementos claramente digresivos, y que éstos son aún más evidentes en sus narraciones, en las que suele haber exordios más o menos teóricos —como los que preceden “The Murders in the Rue Morgue” o “The Imp of the Perverse” (“El demonio de la perversidad”)—, interludios eruditos en los que se enumeran libros

---

<sup>291</sup> Y no lo es, en cambio, un moderno cultivador y teorizador del cuento, Andrés Neuman, que en su “Nuevo dodecálogo del cuentista” afirma: “La unidad de impresión no nos obliga a una convergencia absoluta de los elementos; las divergencias calculadas también pueden alertarnos sobre el núcleo. Distraer: organizar la atención” (2002, 315).

<sup>292</sup> “What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones — that is to say, of brief poetical effects” (Poe 1902, XIV, 196).

raros —en “Ligeia” y “The Fall of the House of Usher”—, interpolaciones de poemas —en los dos anteriormente mencionados, más “The Assigination” (“La cita”)—, etc. La misma ambigüedad de algunos cuentos y poemas conspira contra una interpretación demasiado simplista de la exigencia de un “efecto único”. Como dice Poe en “The Philosophy of Composition”:

[U]na cierta dureza o desnudez ... repele al ojo artístico. Dos cosas se requieren invariablemente: primero, algún grado de complejidad o, más propiamente, adaptación; y, segundo, algún grado de sugerencia, alguna corriente soterrada, por indefinida que sea, de significado.<sup>293</sup>

La interpretación de Harris nos ha llevado a la consideración de la relevancia estética que puede tener *Eureka*. A esta cuestión se atienen los artículos dedicados a esta obra por la ya citada Harriet R. Holman. En “Splitting Poe’s ‘Epicurean Atoms’. Further Speculation in the Literary Satire of *Eureka*” (1972), la autora se aleja explícitamente de quienes tratan de evaluar la obra de Poe por su contenido científico (y cuyos hallazgos, dice, son “decepcionantemente generales, [o] demasiado cautos para tener valor específico”) y apuesta por la labor de “comentaristas y críticos en busca de significado”. Para ella, *Eureka* no es otra cosa que una sátira de la escuela “trascendentalista” de Boston. Merece la pena copiar la conclusión:

---

<sup>293</sup> “[A] certain hardness or nakedness (...) repels the artistical eye. Two things are invariably required — first, some amount of complexity, or more properly, adaptation; and, secondly, some amount of suggestiveness — some under-current, however indefinite, of meaning” (*ibid.*, 207).



El concepto de Poe de los átomos epicúreos en el espacio (...) se aplica irónicamente a los Trascendentalistas y presumiblemente a todos los metafísicos y archirrománticos que se consideran el centro de una existencia sensata y para quienes la única prueba de la realidad y la verdad es su propio sentimiento. El argumento se desarrolla así: los miembros de la tertulia de Boston se atraeron entre sí del mismo modo que, según la desacreditada teoría física de Epicuro, se atraen entre sí los átomos en el espacio; cuando los átomos se unieron y formaron cuerpos mayores con áreas más grandes para reflejar la luz, se hicieron más luminosos, igual que el grupo de Boston brilló más colectivamente que cualquier pequeño individuo de los suyos; de los cuerpos celestes ya agrupados entre sí en una nebulosa podía esperarse que continuaran juntándose hasta crear, con el tiempo, un mundo nuevo, el comienzo de un nuevo universo, igual que Emerson consideraba que el americano era un hombre nuevo y el grupo de Boston se veía a sí mismo como el comienzo de un nuevo y superior centro literario. Pero la inspección mediante nuevos y poderosos telescopios demostraron que la nebulosa no era un mundo, ni siquiera cuerpos con la capacidad de llegar a formar uno, igual que los átomos de Nueva Inglaterra no podrían producir un mundo en los cielos literarios. Esas vagos nebulistas, incapaces de definición, eran vagabundos en el Nebuloso País de la Metafísica.<sup>294</sup>

---

<sup>294</sup> "Poe's conceit of the Epicurean atoms in space ... is applied with irony to the Transcendentalists and presumably all metaphysicians and arch romantics who regarded themselves as the center of a sensate existence and for whom the only test of reality, truth, was their own feeling. The conceit runs thus: members of the Boston coterie were attracted to each other in the same way that, according to Epicurus' discredited theory of physics, atoms in space are attracted to each other; when the atoms joined together and formed larger bodies with greater areas for reflecting light, they became more luminous, as the Boston group collectively shone brighter than any little individual among them; the heavenly bodies already attracted to

El argumento de Holman, por forzado que pueda parecer, está basado en una concienzuda revisión de todos y cada uno de los planteamientos iniciales por los que el mismo Poe pide que su obra sea juzgada. Holman encuentra alusiones burlescas o satíricas en la dedicatoria de la obra “a aquellos que sienten, más que a los que piensan”, en la imagen inicial, ya comentada, del “giro sobre los talones” en la cumbre del Etna, en la sátira contra Aristóteles y Bacon (que no puede admitirse *prima facie*, dice, pues contradice abiertamente los usos que el mismo Poe ha hecho de la deducción y la inducción en obras anteriores) y de todo el entramado físico que se expone en la obra. De su análisis retenemos nosotros, de cara al nuestro, su actitud de sospecha, la idea de que todo en Poe puede tener una segunda y hasta una tercera intención.

Recapitulando lo dicho sobre *Eureka*, tenemos que:

- En *Eureka* se resuelve, de manera competente, la difícil amalgama de observación científica y visión imaginativa que se planteaba en “Al Aaraaf” y que Poe explora en determinados relatos. Lo científico aparece por fin subordinado a la visión poética, aunque en ningún momento se desvirtúa la naturaleza del dato científico, llegándose incluso a esa prolijidad expositiva que Harris califica como “pornografía cognitiva” (2000, 19).

☛ each other in a nebula could be expected to continue joining together until in time they created a new world, the beginning of a new universe, just as Emerson considered the American a new man and the Boston group looked upon themselves as the beginning of a new, superior literary center. But inspection through powerful new telescopes proved the nebula no world, not even bodies possessing the capability of becoming one, any more than the New England atomies together could produce a world in the literary heavens. Those vague nebulists, unable to be definite, were wanderers in ‘the Cloudland of Metaphysics’” (Holman, 1972, 36-37).

- Además de esto, *Eureka* se postula, en su totalidad, como símbolo, valor que Northrop Frye y Juan Eduardo Cirlot (1998, 153-54) reconocen en las cosmologías y cosmogonías, y
- como todo símbolo, *Eureka* se presta a una diversidad de interpretaciones. Entre las examinadas, nos parecen relevantes las que inciden en su relación con las ideas estéticas de Poe y con su práctica literaria específica.

Partiendo de estas premisas, intentaremos una nueva interpretación de *Eureka* en relación a “Al Aaraaf” y a la significación de esta obra respecto al resto de la producción literaria (y, dentro de ella, la específicamente poética) de Edgar Allan Poe.

#### 4.4.5 *Eureka* como imagen y garantía de la obra de Poe

Conocido y muy citado es el comentario que Poe dirigió a su suegra, Maria Clemm, en una carta de julio de 1849: “No tengo ningún deseo de vivir desde que terminé *Eureka*. No puedo concluir nada más”<sup>295</sup>. Para el mismo Poe, *Eureka* tenía un carácter conclusivo: era la cima y la síntesis de su obra. Elementos de *Eureka*, como se ha dicho, están anticipados en muchas otras obras de su autor, a las que este ensayo aporta un marco de referencia e interpretación que ningún lector de la obra total del norteamericano puede soslayar. Hemos señalado también la analogía evidente que existe entre la teoría del “efecto único”, que Poe preconiza en sus escritos de poética y crítica literaria, y la imagen de un universo convergente

---

<sup>295</sup> “I have no desire to live since I have done ‘Eureka’. I could accomplish nothing more”. Ostrom, John (ed.), *The Letters of Edgar Allan Poe*. 2 vols. Cambridge: Harvard UP, 1948, 2:452. Cit. en Harris 2000, 1

hacia su unidad primigenia. La analogía es ampliamente usada por la práctica totalidad de los comentaristas de Poe. Así, sobre la postulación del tema de la mujer muerta como “el más poético de los asuntos”, que Poe hace en “The Philosophy of Composition”, apostilla Hoffman (1998, 95) que “todo [en Poe] irradia de y vuelve a la conciencia de esa única experiencia de la Belleza desaparecida” (el subrayado es nuestro). El doble movimiento de irradiación/convergencia se convierte, así, en imagen y emblema de la obra de Poe, y ha sido usado incluso para zanjar los problemas de interpretación suscitados por la propia *Eureka*: “El propio ensayo” — dice G. R. Thompson— “es una elaborada estructura artística que, como el Universo que describe, no se refiere en último extremo a nada fuera de él mismo, salvo la propia Nada exterior<sup>296</sup>”. *Eureka* despliega su “elaborada estructura” para dirigirla al lugar donde todo arte y toda argumentación pierden sentido: a la aniquilación del cosmos, prefigurada por la aniquilación del yo que experimentan los personajes de Poe y el sujeto de su discurso poético.

La aniquilación no obstante, presupone un movimiento previo de convergencia y amalgama, que tiene su reflejo en la propia condición genérica de *Eureka*, cuestión que parecía preocupar mucho al autor: tanto, que añadió la especificación “A Prose Poem” al título de su ensayo. El mismo lexema compuesto “prose-poem” (con o sin guión) parece acuñación de Poe, que emplea la palabra en el texto “Exordium” de 1842, en un artículo de 1845 y como subtítulo de *Eureka* en 1848<sup>297</sup>. Harris (2000, 1-2) señala que

---

<sup>296</sup> “The essay in itself is an elaborate art structure, which, like the universe it describes, refers ultimately to nothing outside itself but the Nothing outside itself”. Thompson, G.R. 1970: “Unity, Death and Nothingness — Poe’s ‘Romantic Skepticism’”, *PMLA*, 85, 300. Cit. en Holman 1972.

<sup>297</sup> Pollin, Burton R. 1989, 42. Pollin señala que el *Oxford English Dictionary* da 1906 como primera fecha en que se documenta el compuesto.

esta palabra compuesta amalgama el género sobre el que Poe escribió más (la poesía) y el género en el que escribió más (la prosa). Igualmente, incide en la intencionada indefinición con la que Poe describe su escrito en el breve “Prefacio” que le antepuso, donde lo presenta como dirigido, primero, en términos de carta de amor, “a los pocos que me aman y a quienes amo” (“To the few who love me and whom I love”); para, a continuación, denominar su obra “producto de arte” (“Art-Product”), “romance” (“Romance”, es decir, obra de ficción imaginativa) y “libro de verdades” (“Book of Truths”), para terminar insistiendo en que ha de ser leída “como poema solamente” (“as a Poem only”). Para el propio Poe, pues, *Eureka* es una mezcla de documento íntimo y artificio artístico, obra de ficción y escrito oracular. Y sobre estas posibles lecturas prevalece la consideración de poema, por más que, como señala Harris (2000, 6-7), *Eureka* nada tiene que ver con lo que el propio Poe considera poesía: creación rítmica de belleza (“The Rythmical Creation of Beauty”; Poe 1902, XIV, 275). Harris (2000, 17-18) va más allá al señalar que *Eureka* ni siquiera encajaría en los límites de la literatura, por su pretensión de totalidad (ajena a la selección que implica la obra literaria) y por su seriedad y fuerza de convicción, que la emparentan más bien con la profecía. Antes, no obstante, reconoce que lo que tiene en común *Eureka* con la poesía es su capacidad de disolver los límites entre géneros y disciplinas (2), para añadir luego (7) que, si bien *Eureka* no tiene como fin la creación de belleza, es poética por inquirir en los mecanismos de la belleza y por su interés en la combinación de formas, en la belleza de las formas abstractas y en la teorización (es decir, en la exploración de las posibilidades latentes de un determinado estado de cosas), en lo que coincide con el poema, que no es tanto esa “facultad de la idealidad” (“the Faculty of Ideality”) que constituye el “sentimiento” de la poesía, como “los medios de despertarla en la humanidad” (“the means of exciting it in

mankind”; Poe 1902, VIII, 284), según declara Poe en la doble reseña comúnmente conocida como “The Drake-Halleck Review” (1836).

Por otra parte, si atendemos a lo expuesto por Hoffman (1998, 260), *Eureka* es el tercer intento poeano de unificar en una sola obra “su saber, su terror, su trascendencia”. La precedieron *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838), y “The Fall of the House of Usher” (1939). Hoffman declara implícitamente su preferencia por esta última obra en la siguiente afirmación: “Si *Pym* y *Eureka* pueden resumirse diciendo que presentan al Héroe, al Descubridor, como Cuerpo y Mente respectivamente, en ‘Usher’ lo encontramos como Alma” (1998, 260). Aun aceptando este intento de categorización de las obras mayores de Poe según las teorías psicológicas que éste manejaba, no hay por qué atenerse a la jerarquía implícita en la misma. El lector de relatos, por supuesto, aceptará la evidente superioridad de “Usher”<sup>298</sup> sobre otras creaciones de Poe, pero la tentativa representada por *Eureka* va más allá, y no sólo por ser la última cronológicamente, sino por representar un grado extremo de una de las líneas que se advierten en toda la obra de Poe: su progresiva tendencia a la abstracción. Curiosamente, Hoffman propone que *Eureka* sea leído como un cuento: “¿Qué pasaría si, en vez de aplicar *Eureka* como el libro de sueños de un astrólogo a los argumentos de los cuentos, leyé-

---

<sup>298</sup> Sobre el carácter totalizador de “Usher” y sus correspondencias con *Eureka* véase Beebe 1964. Interesante es su mención, en nota, de ciertos artículos sobre el sistema solar publicados en *The Southern Literary Messenger* en 1838 y de los que Poe pudo ser el autor. En ellos se anticipan algunos aspectos de *Eureka*. Beebe (122-123) relaciona la teoría poeana del relato con las doctrinas expuestas en *Eureka*, y encuentra una y otras perfectamente aplicadas en el texto objeto de su estudio. A nuestro entender, no obstante, en algún momento Beebe parece confundir continente con contenido: la unidad de “Usher” como relato con la unidad del mundo representado por la casa, su atmósfera y sus habitantes.

semos la propia Eureka como uno de esos cuentos? Un cuento que es un poema” (274). Eureka, en efecto, presenta un “argumento” similar al de muchos relatos de Poe: el paso de la realidad dispersa de nuestra condición presente a la inevitable superación de la misma mediante una vuelta a los orígenes que supone, a la vez, nuestra aniquilación. Pero ese “argumento” se presenta despojado de los ingredientes básicos de toda narración: lugar, tiempo, personajes. Más que un relato “figurativo”, en el que esos elementos son representados o postulados de alguna manera, Eureka es un relato abstracto. Otras obras de Poe nos proporcionan la evidencia necesaria para concluir que éste era consciente de la posibilidad de reducir sus narraciones a esquemas abstractos: no otra cosa son los poemas insertos en “The Assigination”, “Ligeia” y “The Fall of the House of Usher”; no otra cosa, en un terreno distinto al puramente literario, es la propuesta de “pintura abstracta” *avant la lettre* contenida en este último relato. Veamos una descripción de la misma:

Por su extremada simplicidad, por la desnudez de sus diseños, atraían la atención y la subyugaban. Si jamás un mortal pintó una idea, ese mortal fue Roderick Usher. Para mí, al menos ... surgía de las puras abstracciones ... una intensidad de intolerable espanto, cuya sombra nunca he sentido, ni siquiera en la contemplación de las fantasías de Fuseli, resplandecientes, por cierto, pero demasiado concretas.

Una de las fantasmagóricas concepciones de mi amigo, que no participaba con tanto rigor del espíritu de abstracción, puede ser vagamente esbozada, aunque de una manera indecisa, débil, en palabras. El pequeño cuadro representaba el interior de una bóveda o túnel inmensamente largo, rectangular, con paredes bajas, lisas, blancas, sin interrupción ni adorno alguno. Ciertos elementos accesorios del diseño servían para dar la idea de que esa

excavación se hallaba a mucha profundidad bajo la superficie de la tierra. No se observaba ninguna saliencia en toda su vasta extensión, ni se discernía una antorcha o cualquier otra fuente artificial de luz; sin embargo, flotaba por todo el espacio una ola de intensos rayos que bañaban el conjunto con un esplendor inadecuado y espectral.<sup>299</sup>

En un artículo titulado “Poe’s Usher: Precursor of Abstract Art”, H. Wells Phillips (1972, 16) comenta esta imagen con ojo de conocedor de la pintura del siglo XX:

El movimiento de su rectángulo sencillo, una forma precisa, obviamente pintada en la diagonal de su pequeño lienzo, arrastra el ojo rápidamente al punto focal de la composición. Todo lo que no es esencial en ese horripilante mundo de color y contraste mínimos ha sido eliminado, que no haya, según Poe, ninguna fuente de luz y

---

<sup>299</sup> “By the utter simplicity, by the nakedness of his designs, he arrested and over-awed attention. If ever mortal painted an idea, that mortal was Roderick Usher. For me at least ... there arose out of the pure abstractions ... an intensity of intolerable awe, no shadow of which I felt ever yet in the contemplation of the certainly glowing yet too concrete reveries of Fuseli. // One of the phantasmagoric conceptions of my friend, partaking not rigidly of the spirit of abstraction, may be shadowed forth, although feebly, in words. A small picture presented the interior of an immensely long and rectangular vault or tunnel, with long low walls, smooth, white, and without interruption or device. Certain accessory points of the design served well to convey the idea that this excavation lay at an exceeding depth below the surface of the earth. No outlet was observed in any portion of its vast extent, and no torch, or other artificial source of light was discernible; yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendour” (Poe 1902, III, 283; trad. de Julio Cortázar en Poe, 1979, 130).



sí una rápida perspectiva convergente nos lleva a imaginar un diseño simple, plano y, de alguna manera, moderno.<sup>300</sup>

No cabe duda, pues, de que Poe era capaz de concebir una creación artística en el plano de la abstracción. Podría rastrearse, incluso, la influencia de ciertas propuestas de Poe que, a través de Baudelaire, llegaron a Cézanne y pudieron contribuir a su maduración de una plástica abstracta basada en principios similares a los que rigen *Eureka*: Cézanne (Ashton, 1980, 86) gustaba del poema de Baudelaire “Une charogne” (“Una carroña”) porque “exponía amarga y tajantemente la doctrina [de] la disolución de la materia viva para ser transformada de nuevo en materia viva...”. Lo que sigue, relativo a Cézanne, es perfectamente aplicable a la obra de Poe:

La obra postula un universo, y ese universo posee una curiosa forma esférica ... [S]u visión era concéntrica. ... [H]acia el final de su vida la convexidad que encontraba allá donde miraba había dejado de estar ligada a formas específicas para convertirse en su visión ideal del mundo, en una abstracción ... Cézanne empezó a perseguir en sus formas un efecto final de totalidad ligeramente convexa, como si pretendiese reflejar la naturaleza de la Tierra misma. ... [lo] que Gaston Bachelard llamaría *fenomenología de la esfericidad*. Bachelard define esta sensación de redondez como una acción cósmica, y afirma de ciertos poetas que “saben que cuando una cosa queda aislada se vuelve esférica, asume la forma de todo

---

<sup>300</sup> “The movement of a simple rectangle, a precise shape, obviously painted on the diagonal of his small canvas, draws the eye quickly to the focal point of the composition. All but what is essential in that eerie world of minimum color and contrast has been eliminated. That there is, according to Poe, no source of light, and yet a quickly converging perspective, leads us to imagine a simple, flat and somewhat modern design”.

ser que se concentra sobre sí mismo”... [L]a intuición de la esfericidad obedece a sus propias leyes; “el mundo es esférico alrededor del ser esférico.”<sup>301</sup> (Ashton 1980, 89)

El logro de Cézanne, concluye Ashton, supone una “victoria sobre las contingencias de la forma y los caprichos del movimiento”, afirmación que coincide sorprendentemente con la primacía que concede Poe al “arabesco” frente a lo “grotesco.

El éxito de *Eureka* —afirma Hoffman (1998, 289-90), sin llegar tan lejos en su razonamiento— consiste en haber concebido y dado cuerpo a los ritmos del pensamiento instintivo que “lastraban felizmente las canciones de Nésace en ‘Al Aaraaf’”. El poema, añade, se equipara a *Eureka* en su esfuerzo por imaginar una cosmogonía, pero el intento fracasó por errores de estrategia. “En *Eureka*”, en cambio, “Poe ha liberado sus concepciones de las limitaciones de los personajes; en ella no hay hombre, sombra ni ángel, sólo el pensamiento del autor emulando la Voluntad Divina y al fin capacitado para trazar el ritmo del divino corazón delator”.

Poe llega a *Eureka*, por tanto, a través de un proceso de depuración (de abstracción, podríamos decir), que empieza en la constatación de las limitaciones de ‘Al Aaraaf’, pero que no sólo se manifiesta en la eliminación de “hombre, sombra [o] ángel”, sino en toda una trayectoria poética en la que, según el crítico citado, a partir de su segundo volumen de versos el genio poético de Poe se anuncia “más por sus renunciaciones que por sus logros”. Ese genio, añade, elimina por principio la mayoría de los asuntos y temas a los que otros poetas consagran sus vidas: el amor físico, la influencia de la naturaleza en la sensibilidad o la Historia (Hoffman, 1998, 36). El camino que lleva a *Eureka* se insinúa, por tanto, en la naturaleza misma del genio poético de Poe.

---

<sup>301</sup> La paráfrasis de Bachelard procede de *La poética del espacio*, 1993.

Sea cual sea nuestra perspectiva, *Eureka* se nos presenta siempre como síntesis y amalgama, por lo que el lector atento forzosamente ha de captar la analogía existente entre el último gran empeño literario de Poe y la “partícula última” a la que eventualmente ha de reintegrarse todo lo existente.

Tal analogía no pudo escapársele a un autor tan consciente como Poe. Y si concedemos que *Eureka* representa, dentro de la obra total de éste, la síntesis final —y consiguiente aniquilación— de la misma, cabe preguntarse qué estadio o qué obra concreta representa la partícula inicial, la que contiene en potencia su totalidad. La respuesta es sencilla, a la luz de lo examinado en las páginas anteriores: “*Al Aaraaf*” es la partícula primera de cuyo “estallido” irradiarán las distintas líneas en las que se desarrolla la obra de Poe hasta converger de nuevo en *Eureka*. El fallido poema romántico da lugar a una dispersión indagatoria que lleva a Poe a intentar géneros aparentemente muy diversos, aunque sometidos siempre a principios comunes: poemas que desarrollan intuiciones parciales de “*Al Aaraaf*”; relatos “sobrenaturales”, en los que se explora el paso de la vida a la muerte o, mejor dicho, el tránsito de una realidad engañosa y “grotesca” a un mundo ideal, ordenado y armónico; cuentos de raciocinio, que describen la interiorización de ese mismo proceso intelectual; cuentos “de aeronautas”, que aprovechan el entramado cosmológico de “*Al Aaraaf*” para narrar, por un lado, el ascenso simbólico desde lo terrestre a lo Ideal, y, por otro, para poner de manifiesto la insuficiencia de la ciencia práctica a la hora de proporcionar a sus meros cultivadores la capacidad de “ver” esas realidades superiores que teóricamente son su objeto; fantasías post-apocalípticas, que describen el destino de la humanidad y presentan estadios de la misma en los que ésta dispone de una conciencia visionaria “mejorada”, aunque insuficiente; cuentos “de paisaje”, en los que la naturaleza misma, mejorada por el arte, se ofrece como trasunto de

la idealidad, etc. Tales son los “cuerpos celestes” que pone en órbita la explosión de la amalgama constituida por “Al Aaraaf”. La posición de la estrella errante en la obra de Poe queda así explicada y justificada:

Y una vez más: ¿acaso no podemos —al menos en ciertos casos— explicar las apariciones súbitas de soles donde previamente no se había sospechado ninguno, por la hipótesis de que, después de haber girado éstos con las superficies cubiertas de incrustaciones a lo largo de los pocos miles de años de nuestra historia astronómica, cada uno de estos soles, al soltar en sus giros un nuevo cuerpo secundario, ha alcanzado al fin la posibilidad de desplegar las glorias de su interior incandescente?<sup>302</sup>

Con esta explicación (errónea) del hecho astronómico (la aparición de una estrella súbita o supernova) que fundamenta “Al Aaraaf”, Poe explica también el alumbramiento del propio poema —que escribe cuando se libra de las “incrustaciones” byronianas que lastraban sus poemas juveniles— y la ocasión en que éste queda en disposición de “desplegar sus glorias”. Para ello ha de morir (es decir, fracasar como poema visionario-imaginativo) y dar lugar a toda una literatura nacida de sus fragmentos y gobernada por una poética explícitamente opuesta a la que rige el juvenil “Tamerlane” y el propio “Al Aaraaf”. Esta poética consciente es el equivalente exacto de la voluntad divina que gobierna la

---

<sup>302</sup> “And yet again: — may we not — at least in certain cases — account for the sudden appearances of suns, where none had been previously suspected, by the hypothesis that, having rolled with incrustated surfaces throughout the few thousand years of our astronomical history, each of these suns, in whirling off a new secondary, has at length been enabled to display the glories of its still incandescent interior?” (Poe 1902, XVI, 258).

“irradiación” de los átomos y garantiza su distribución regular en el vacío.

Poe es consciente de que ninguno de los logros parciales que siguieron a “Al Araaf” (algunos, verdaderos éxitos literarios, como “The Raven”) vale lo que la síntesis intentada y fracasada de la que proceden. De ahí su ufanía al considerar reconstituida esa totalidad en *Eureka*<sup>303</sup>.

Recordemos, por otra parte, la analogía que un poco más atrás establecíamos entre la teoría del “efecto único” al que han de converger todos los elementos constitutivos de un poema o relato y el destino final del universo según *Eureka*. En su momento, enunciamos nuestra creencia de que, con esta teoría, Poe no intentaba tanto subordinar el funcionamiento del texto literario a

---

<sup>303</sup> La posibilidad de concebir un modelo literario analógicamente similar al modelo de universo propuesto por Poe queda corroborada si examinamos algunas propuestas más modernas, como la “teoría de los arquetipos” del crítico Northrop Frye. Obsérvese la evidente analogía entre el universo postulado en *Eureka* (y que nosotros interpretamos como modelo de la obra del propio Poe) y el orden literario descrito por Frye (1973, 118) en el siguiente párrafo: “Unless there is such a center, there is nothing to prevent the analogies supplied by convention and genre from being an endless series of free associations... never creating a real structure. The study of archetypes is the study of literary symbols as part of a whole. If there are such things as archetypes at all, then, we have to take yet another step and conceive the possibility of a self-contained literary universe. Either archetypal criticism is a will-o'-the-wisp, and endless labyrinth without an outlet, or we have to assume that literature is a total form, and not simply the name given to the aggregate of existing literary works”. [“A no ser que exista ese centro, nada hay que impida que las analogías proporcionadas por la convención y el género sean una interminable serie de asociaciones libres... El estudio de los arquetipos es el estudio de los símbolos literarios como partes de un todo. Si es que existen tales arquetipos, pues, hemos de dar aún un paso más y concebir la posibilidad de un universo literario contenido en sí mismo. Si la crítica arquetípica no es más que un fuego fatuo, una interminable laberinto sin salida, tendremos que asumir que la literatura es una forma total, y no simplemente el nombre dado al cúmulo de obras literarias existentes”].

la consecución de un efecto final como explicar las condiciones que hacen posible la existencia del texto en todo su desarrollo, incluyendo posibles divagaciones aparentemente innecesarias. Por lo mismo, podemos ahora concluir que el texto de *Eureka*, además de postularse a sí mismo como culminación/aniquilación de la obra de su autor y apuntar a “Al Aaraaf” como núcleo originario de la misma, establece las condiciones en que obras relativamente autónomas, cada una de ellas amalgamada en torno a su propia “unidad de efecto”, pueden existir y alcanzar significación dentro del conjunto. De ahí la confesión de impotencia de Poe una vez alcanzada esta síntesis final: “*I could accomplish nothing more*”. Una vez restituidos todos los átomos a su unidad primera, quedan anuladas las leyes del espacio y del tiempo que rigieron su desenvolvimiento, deja de operar la voluntad divina que ordenó la irradiación y estableció una ley de gravitación universal que contrarrestara sus efectos. Igualmente, las leyes parciales establecidas por las sucesivas poéticas de Poe dejan de estar en vigor, y el poeta queda en silencio. Como el Dios de su universo, cabía esperar de él un nuevo latido que reiniciara el proceso. Azares de sobra conocidos impidieron que un nuevo ciclo creativo se pusiera en marcha.

## EPÍLOGO/CONCLUSIÓN

# Después de “Al Aaraaf”

Hacia una poética “simbolista”

### 5.1 UNA BREVE RECAPITULACIÓN

Tras el abandono —que no finalización— de “Al Aaraaf”, Poe renunció por completo a la composición de un poema extenso a la manera de sus maestros inmediatos, los grandes poetas románticos ingleses. Ya hemos visto cómo el poema inconcluso constituye una verdadera cantera de intuiciones y motivos, de la que Poe se abastecerá durante el resto de su carrera literaria. Igualmente, hemos esbozado la clara relación existente entre el poema de 1829 y el diseño global de la obra literaria de su autor, prefigurado en su ensayo-poema cosmogónico *Eureka*. Siguiendo esa pauta interpretativa, podemos concluir que los poemas breves que Poe escribió desde el abandono de “Al Aaraaf” hasta su muerte son, junto con muchos de sus relatos e incluso algunos de sus más significativos ensayos, los “fragmentos” resultantes de la “explosión” de esa especie de núcleo imaginativo de su obra que

constituye “Al Aaraaf”; e, igualmente, creemos poder afirmar que el repertorio simbólico desplegado en esos poemas breves sólo cobra pleno sentido al ser interpretado desde la luz que sobre el mismo arroja la mencionada cosmogonía en la que confluyen.

Desde una perspectiva histórica, la constatación de la evolución apuntada nos remite al ya consolidado lugar común que afirma que la obra de Poe constituye un punto de inflexión respecto al Romanticismo y el punto de partida de la literatura posterior, considerada en una doble perspectiva, “nacional” y global; es decir, Poe sería, por un lado, uno de los pilares en los que se asentaría una nueva literatura norteamericana nítidamente diferenciada de la europea —postura enunciada, como hemos visto, por el poeta William Carlos Williams en su ensayo sobre Poe de 1925—; y, por otro —según hemos visto en el árbol genealógico considerado por Eliot en su ensayo de 1949 “From Poe to Valéry”—, el autor de “Al Aaraaf” sería el precursor de la poesía moderna, entendiendo por tal la que se inicia con el Simbolismo francés a partir de Baudelaire.

Nuestro propósito ha sido determinar el punto exacto en el que la obra de Poe inicia ese decisivo distanciamiento de sus antecedentes románticos. Esa crisis, como hemos visto, tiene lugar al inicio mismo de la trayectoria literaria del norteamericano, y se traduce en el sentimiento de insatisfacción —de verdadero “fracaso”— que el poeta experimentará hacia los dos poemas largos en torno a los cuales articula sus dos primeros libros de poemas, *Tamerlane and Other Poems* (1827) y *Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems* (1829).

Ya hemos visto cómo el primero de esos dos poemas largos, “Tamerlane”, toma como modelo a Byron y, a la manera de algunos de los poemas más característicos de éste, refiere a un personaje de ficción —en este caso, basado laxamente en un personaje histórico-legendario— la situación anímica del poeta y algunos



hechos biográficos particulares relacionados con ese estado de ánimo.

Queda patente que a Poe no le satisfizo ese autobiografismo someramente disfrazado, ni supo trascender —como sí hizo Wordsworth, por ejemplo, en “The Prelude”— ese biografismo hacia una visión más general de la infancia y juventud del hombre considerados como momentos privilegiados para la visión imaginativa. Tampoco supo Poe esbozar la necesaria fase posterior de conciliación entre el recuerdo de esa capacidad visionaria y la aceptación adulta de la realidad, como sí hizo Wordsworth en su oda “Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”.

Con todo, en esa tentativa de biografía sublimada Poe plantea ya algunas estrategias que serán relevantes para el posterior desarrollo de una poética original: por ejemplo, la problematización del narrador, constante a lo largo de todo el poema y esencial en el ulterior desarrollo de la narrativa breve poeana; o en la reducción del interlocutor femenino a un nombre o conjunto de nombres que operan, en el funcionamiento del poema, como otros tantos valores variables en una especie de función matemática en la que el verdadero valor de esa variable resulta irrelevante. Estamos, ya en “Tamerlane”, en el origen de ese proceso de abstracción por el que la amada se despoja de todo rasgo individual o anecdótico, e incluso de su condición de ser viviente, para convertirse, como hemos visto en “The Philosophy of Composition”, en mero coadyuvante de ese “tono melancólico” que Poe considera “el más legítimo de todos los tonos poéticos” y cuyo más eficaz desencadenante es “la muerte de una mujer bella”.

El poema de 1827 supone, además, una primera consideración por parte de Poe de algunas constantes temáticas características de la poesía inglesa de tradición visionario-imaginativa, en la estela de Spenser o Milton, tales como la delineación del espacio propicio

para esa clase de visión: la enramada o glorieta rústica —*bower*— en la que se dan las circunstancias adecuadas para que una calculada atenuación de las condiciones perceptivas normales facilite o permita el vuelo imaginativo. Como hemos indicado también, en su temprano relato “The Assignment” Poe dará el paso decisivo de trasladar este lugar de revelación, en principio relacionado con el carácter mágico de ciertos espacios naturales, a un escenario artificial especialmente concebido para tal fin por el poeta-visionario protagonista del relato. Con esa manipulación del espacio imaginativo Poe no sólo postula el traslado del mismo a un escenario más conveniente y manejable, sino que, además, da el paso necesario para convertir la visión imaginativa, totalizadora y no mediada, en un tipo de visión inducida que ya sabemos que responde a lo sugerido por el término “arabesco”, referido a los diseños fluidos y repetitivos propios del arte islámico, y que Poe utilizará para denominar la temática opuesta a lo “grotesco” —es decir, lo confuso e inarmónico—. Pero —tampoco hay que olvidarlo— esta conversión del espacio “natural” de la visión en un espacio construido o manipulado abre también las puertas a una consideración crítica e incluso abiertamente irónica de las condiciones en las que se origina esa visión; y, con ello, al cuestionamiento de la figura misma del poeta imaginativo, tal como sucede en “The Assignment” —donde el aludido es el propio Byron, modelo de la poesía juvenil de Poe— y en otros textos de Poe.

El carácter repetitivo del patrón geométrico en que se basa el arabesco, cuya relación con el arte romántico fue ya estudiada por el filósofo alemán Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel, presupone la infinitud; y conduce, además, a un tipo de visión “desenfocada”, basada en el emborronamiento de los detalles inmediatos en aras de una imagen ulterior no dependiente ya de su inmediata fuente sensorial. Con todo ello, Poe va prefigurando su propia superación del concepto de Imaginación tal como lo

entendieron los románticos. Más allá —o más acá— de la visión sin mediaciones preconizada por éstos, Poe va diseñando un modelo mixto, en el que la realidad sensorial —y, con ella, los datos proporcionados por el conocimiento científico de la época— se incorpora al proceso intuitivo-imaginativo.

Significativamente, Poe volverá a la anécdota que dio lugar a “Tamerlane” en algunas de sus baladas tardías —“Ulalume”, “Annabel Lee”—, en las que el elemento biográfico propiamente dicho, así como algunas de las circunstancias adyacentes, quedarán desprovistos de su concreción y trascendidos por la mirada “en arabesco”.

En su siguiente poema largo, “Al Aaraaf”, Poe intentará evitar algunas de las aporías a las que le condujo su tentativa byroniana de 1827, y para ello recurre a nuevas estrategias. El poema de 1829, en efecto, supone la renuncia al autobiografismo sublimado o trascendido de Byron y es un intento de exploración de un espacio genuinamente imaginativo, inspirado esta vez por las fantasías orientalizantes del entonces muy popular poeta Thomas Moore. El conflicto esta vez no se planteará, pues, entre la tentativa imaginativa y el peso de lo autobiográfico, sino entre la primera y el elemento científico que necesariamente ha de pesar sobre un poema que tiene como fondo el espacio interestelar y se justifica en un dato proporcionado por la ciencia astronómica: la supernova detectada por Tycho Brahe en 1572, en la que el poeta norteamericano encontrará el pretexto necesario para postular la existencia de la “estrella errante” que da título a su poema, e incluso para hacer que su protagonista humano, Angelo, se inspire en un personaje histórico contemporáneo a la aparición de la mencionada supernova: el pintor italiano Michelangelo Buonarroti, muerto en 1564. Conocemos ya las consecuencias de este conflicto entre Imaginación y Ciencia, previsto por el propio

Poe en el también comentado “Sonnet—To Science” y superado en la síntesis entre ciencia y visión poética que representa *Eureka*.

Es en el ciclo creativo que supone la escritura de “Tamerlane” y “Al Aaraaf” donde hay que ubicar, por tanto, el momento decisivo en el que el poeta norteamericano se cuestiona la poética romántica y abre las puertas a la poesía moderna tal como la entendemos desde el Simbolismo en adelante, y entre cuyas características figura destacadamente la exigente autoconciencia crítica que el poeta postromántico desarrolla hacia su obra; y que, en el caso de Poe, hemos visto que es una consecuencia directa de su razonado abandono de los moldes románticos utilizados en sus poemas largos de 1827 y 1829.

## 5.2 “ROMANCE” (1829/1831/1845): LOS PÁJAROS

Al hablar de “simbolismo” —en minúscula ahora, refiriéndonos a un determinado procedimiento asociativo, y no al movimiento estético que recibió tal nombre— conviene atenerse a las prevenciones que Eduardo Cirlot expresó en la introducción a su conocido *Diccionario de símbolos*: apreciaremos símbolos allí donde haya una “tensión comunicante” entre dos esferas sensoriales e intelectivas radicalmente diversas, sin entrar en mayores distinguos y sin acogernos, como previene Cirlot, a la noción “simbolista” de la analogía universal, ajena a Poe, aunque el ejemplo de éste fuera decisivo para la concreción del credo literario y filosófico de Baudelaire y sus seguidores.

Los poemas de Poe no son simbolistas a la manera unilateral en que lo son muchos de los que constituyen *Las flores del mal* —con lo que no estamos prejuzgando la valía estética y la importancia histórica de esta obra fundacional—; no responden, por ejemplo, al mecanismo unívoco que asocia la figura del albatros —torpe y

desgarbado en tierra, según éste es descrito en el poema baudeleriano del mismo nombre, pero airoso y grácil cuando vuela— con la figura del poeta, también frecuentemente incapacitado para la vida práctica por el peso y tamaño de las “alas de gigante” que necesita para remontar el vuelo poético:

El poeta recuerda a este rey de los vientos,  
que desdeña las flechas y que atraviesa el mar;  
en el suelo, cargado de bajos sufrimientos,  
sus alas de gigante ni le dejan andar<sup>304</sup>.

El simbolismo en Poe rara vez funciona de este modo; por el contrario, casi siempre responde a un mecanismo mucho más fluido y variable, en el que el símbolo alcanza su valor o serie de valores al interactuar con otros símbolos y aportar su significación y capacidad de sugerencia al contenido total del poema y a la situación comunicativa privativa y particular que éste establece. Es —digámoslo una vez más— el modo de actuar de lo “arabesco”: visiones fluidas y armónicas, alcanzadas a través de un cierto oscurecimiento o indeterminación de los contornos físicos de lo observable.

Significativamente, al frente de los poemas breves (“Minor Poems”) que completaron su colección de 1829 situó Poe un texto en el que podemos apreciar claramente el peculiar funcionamiento de lo simbólico en su poesía. Se trata del poema habitualmente conocido por “Romance” —tal es el título con el que figuró en el volumen *The Raven and Other Poems*, de 1845<sup>305</sup>— y que en *Al Aaraaf and Minor Poems* se tituló simplemente “Preface”.

---

<sup>304</sup> Traducción de Eduardo Marquina, en Díez Canedo y Fortún 1994.

<sup>305</sup> Véase nuestra traducción en verso en el Apéndice.

Como se ve, fue el propio Poe quien, al ordenar su volumen, quiso otorgar a este poema un cierto carácter de manifiesto o declaración de principios. Esa condición responde no sólo a su contenido literal (una exposición del lugar gnoseológico que el poeta otorga al “romance” o realidad poético-imaginativa; y también, como algún crítico<sup>306</sup> ha querido ver, una respuesta al poema de Byron de título casi idéntico en el que el inglés desdeña esa esfera de lo imaginario a favor de “la Verdad”), sino que puede extenderse al mecanismo interno del poema, que el propio Poe pudo considerar como modelo de una nueva concepción de lo poético<sup>307</sup>.

El poema supone una declaración del poeta a favor de lo imaginativo (poesía, “romance”) y un reconocimiento de la presencia de este orden intelectual a lo largo de toda su vida, desde la infancia, en que dicha presencia era permanente (“most familiar”, v. 6), hasta la vida adulta, en la que las preocupaciones sobrevenidas aconsejan desechar toda uso vano de la facultad creadora y reservarla sólo para cuando —parafraseamos los versos 18-21, que adelantan la imagen culminante del poema “Israfel”<sup>308</sup>— el propio corazón “tiemble con las cuerdas” de la lira.

Llama la atención que esta declaración de principios se articule en cuatro imágenes de aves. “Todo ser alado” —afirma Cirlot (1998, 356)— “es un símbolo de espiritualización”. Ese mismo autor alude (357-358) a “los pájaros como derivados de los grandes

---

<sup>306</sup> Killis Campbell (*Poems*, 1917), citado por Mabbott en Poe 2000b, 127.

<sup>307</sup> En una carta de diciembre de 1829 dirigida a su amigo John Neal, Poe afirmó: “lo mejor... es la pieza breve titulada ‘Prefacio’... Estoy seguro de que estos versos no han sido nunca superados” (“the best thing... is the small piece headed ‘Preface’... I am certain these lines have never been surpassed”). Citado en la introducción de Mabbott en Poe 2000b, 127.

<sup>308</sup> Véase nuestra traducción en verso en el Apéndice.

pájaros-demiurgos de los primitivos, portadores de poderes celestes y creadores del mundo inferior, lo cual explica el significado de los pájaros como mensajeros”. No cabe duda de que los tres pájaros simbólicos de Poe responden a las apreciaciones de Cirlot: como encarnaciones del principio poético, “crean” una realidad que, en su imperfecta concreción sensible, podemos identificar con el “mundo inferior” (lo grotesco, recordemos), pero que a su vez es trasunto del mundo superior del que proceden los demiurgos y, por tanto, un camino de acceso a su conocimiento. Los pájaros son, pues, agentes mediadores entre lo grotesco (lo inarmónico y caótico) y lo arabesco.

Enemigo declarado de la alegoría, Poe otorga al primero de sus pájaros demiúrgicos una posición altamente ambigua desde el punto de vista sensorial: cabecea y canta, dice, “entre las hojas verdes que se agitan / en las profundidades de un lago sombrío” (“Among the green leaves as they shake / Far down within some shadowy lake”, vv. 3-4). Es decir, se trata de un mero reflejo en el agua, confundido en una de esas tramas visuales —hojas reflejadas o flotantes— que sugieren, como ya hemos apuntado, una visión fluida y rítmica, pero también indeterminada y borrosa, del tipo que asociamos con la palabra “arabesco”. Tal es el estatus gnoseológico que Poe otorga al “romance” —recuérdese: una modalidad de escritura que se caracteriza, según indicaba Poe en su carta-prólogo a los poemas de 1831, por ofrecer “imágenes perceptibles” mediante “sensaciones definidas”, en oposición a la poesía propiamente dicha, que operaría mediante “sensaciones indefinidas”—: a medio camino entre la conocida imagen platónica de la sombra proyectada al fondo de una caverna y su personal concepto de visión “en arabesco”. Al contrario que Platón, no parece que la intención de Poe sea otorgar a su imagen la consideración de realidad derivada o secundaria, dependiente de otra realidad primigenia. Más bien, lo que el poeta parece querer indicar es la

inaprehensibilidad de la imagen, la imposibilidad de captarla —de comprenderla— fuera de las condiciones privilegiadas de visión aparejadas a esa clase de mirada.

A ese mismo carácter podría obedecer la segunda imagen de “pájaro” que nos presenta el poema: el periquito pintado (“painted paroquet”) del verso 5. La imagen tiene connotaciones infantiles, y, en ese sentido, armoniza bien con la función didáctica que Poe le quiere conceder:

Taught me my alphabet to say —  
To lisp my very earliest word<sup>309</sup> (vv. 7-8)

Pero ese pájaro tan familiar y tan unido a la infancia del poeta sigue siendo, si atendemos a la interpretación que propone Mabbott (2000, 129), la representación de un objeto de difícil aprehensión: en concreto, lo que en Escocia se conocía como “papingo” —y en inglés como “popinjay”—: la figura de un pájaro tallado y pintado que se colgaba de una pértiga desde el campanario de una iglesia para que los arqueros le disparasen. Según Mabbott, Poe pudo presenciar esa costumbre en Irvine, Ayrshire, donde estuvo de niño, y a ella aludió en un pasaje de su relato “The Bargain Lost”, primera versión del que luego se tituló “Bon-Bon”. En esa primera versión, en efecto. Poe describe a un personaje vestido con prendas de colores vivos, que “a lo que más se parecía era al periquito [que hay] sobre cierta catedral” (Poe 2000b, 129).

El “romance” para Poe, por tanto, queda representado por la visión confusa, aunque regular y armónica, de un pájaro reflejado en el agua entre hojas temblorosas; o por un falso pájaro que sirve de difícil blanco a unos arqueros. En ambas imágenes se mezclan

---

<sup>309</sup> “Me enseñó a decir mi alfabeto, / a balbucear mis primeras palabras”.



elementos de distanciamiento y elementos que aseguran una cierta inteligibilidad o accesibilidad: para conseguir su objetivo, el niño-arquero no tiene más que aprender a leer la trama confusa o afinar la vista y la puntería.

Con el tiempo, no obstante, las condiciones cambian y se hacen aún más complicadas. Significativamente, las imágenes de pájaros no son ya encarnación del propio “romance”, sino de esas sobrevenidas condiciones enrarecidas: como en “Sonnet—To Science”, el tiempo se materializa ahora en unos “eternos años-cóndor” (“eternal Condor years”, v. 11) cuyo aletear estremece al propio cielo (“shake the very Heaven on high”, v. 12). Y si en Poe el agua (Bachelard, 1991) es siempre trasunto del cielo, un cielo reflejado, podemos concluir que las nuevas condiciones —el “cielo inquieto” aludido en el verso 15— han hecho definitivamente inaprehensible la visión reflejada que veíamos al principio del poema: la imagen que encarnaba el “romance” se ha difuminado y escudriñar ese cielo inquieto (“gazing on the unquiet sky”, v. 15) constituye una de esas “cuitas vanas” (“idle cares”, v.14) en las que el adulto consciente de su pérdida de capacidad visionaria no está dispuesto a perder el tiempo. Lo que constituye, de paso, una alusión directa al objeto del fallido empeño literario representado por “Al Aaraaf”: el poeta no volverá a perder su tiempo en esa clase de tentativas. Y cuando ese mismo tiempo-ave se presente bajo una apariencia más tranquilizadora (“con alas más tranquilas”, v. 16—), el poeta declara que sería un crimen “desperdiciarlo con la lira y las rimas si el corazón no tiembla con las cuerdas”, en lo que constituye una prefiguración del ángel Israfel, protagonista del posterior poema del mismo nombre, en el que ya no hay dualidad entre condición humana y afán de expresión poética, puesto que el propio corazón de este ángel coránico, surgido del mismo fondo orientalizante que inspira “Al Aaraaf”, es una lira. Alcanzar semejante

condición, afirmará Poe en este poema, perteneciente al volumen de 1831, es imposible:

If I could dwell  
Where Israfel  
Hath dwelt, and he were I,  
He might not sing so wildly well  
A mortal melody,  
While a bolder note than this might swell  
From my lyre within the sky.<sup>310</sup>

(vv. 45-51 de la versión publicada en *The Raven...*, 1845)

Significativamente, de nuevo establece Poe dos niveles de elevación poética: la “nota más audaz”, sólo al alcance de ese inconcebible poeta de condición sobrehumana, y la “melodía mortal”, en cuya composición sospechamos que hay elementos ajenos a la pura visión imaginativa, que son los que hacen posible que el poeta meramente humano pueda entonarla incluso mejor que el propio Israfel.

### 5.3 “ROMANCE”: EL AGUA

Pero volvamos a “Romance”. Espejo, agua, pájaro y ángel: nada menos que cuatro de los símbolos predilectos de Poe comparecen

---

<sup>310</sup> “Por eso, si Israfel / se cambiara por mí y yo por él, / puede que él no entonase con el mismo arrebató / mortales melodías; / y mi lira, quizá, con una nota / más poderosa que ésta / henchiría los cielos.” (Para la traducción completa del poema en verso castellano, ver Apéndice.)

en este poema-declaración con el que el autor parece anunciar el comienzo de una nueva etapa en su poesía. Cada uno de ellos merecería por sí mismo un estudio que excedería los propósitos del que estamos a punto de concluir. Puede merecer la pena, no obstante, decir algo más respecto al simbolismo del agua —cielo invertido— en este poema que, por tantos conceptos, es también un reverso de muchos de los asuntos e imágenes esbozados en “Al Aaraaf”.

Para Bachelard (1993), el agua es la materia privilegiada que determina “la unidad y jerarquía de la expresión” (75) en Poe. Si, como ha demostrado Marie Bonaparte, la imagen que domina la totalidad de la obra de Poe es la de la madre moribunda, el agua es la imagen que mejor expresa el destino de esta ensoñación principal, la de la muerte. En Poe hay dos aguas, la de la alegría y la de la pena, la ligera y la pesada, la clara y la sombría. Pero el movimiento de las imágenes conduce siempre del primer término de la dualidad al segundo, y nunca al contrario: el agua alegre se entristece, la ligera se adensa, la clara se ensombrece. Tal es el movimiento que hemos constatado al comentar “Romance”: el agua clara donde se refleja el pájaro-romance se enturbia al reflejar el cielo perturbado por el aletear de ese otro pájaro sombrío que es el Tiempo. O, mejor dicho, lo que se enturbia es el cielo, pero el agua no puede sino reflejar esa otra realidad primordial. El agua, pues, presupone el espejo, pero el espejo no es un mero agente mecánico en el que se opera la reflexión de la luz, sino una realidad en sí misma, que da lugar a condiciones especiales. En “Al Aaraaf”, señala Bachelard (78-79), las estrellas se reflejan en el agua, pero esas estrellas reflejadas son, a su vez, islas, estrellas-islas (“star-isle[s]”), objetos de condición ambigua y poseedores de sorprendentes características derivadas de esa misma ambigüedad. Estas dobles imágenes son, en palabras del filósofo francés, “bisagras del sueño”, que articulan distintas esferas de percepción.

Otra característica del agua en la poesía de Poe, y en cierto modo relacionada con su carácter especular, es su condición de materia maleable, capaz de cambiar de forma y estado en función de las fuerzas que operen sobre ella. En ese sentido, el agua también “refleja” esas fuerzas primordiales, y nos depara imágenes intensas de su actuación y de sus resultados. Ya hemos visto cómo los remolinos de Poe son trasuntos del girar del universo hacia su centro, con objeto de reintegrarse a su unidad primera. En reposo, por el contrario, la primera cualidad del agua es la de reflejar y crear las condiciones para que podamos percibir el carácter doble de la realidad. Pero si damos un paso más y abstraemos esa cualidad, nos encontramos directamente con el agua muerta: “Mi alma era una marea muerta” (“My soul was a stagnant tide”) dice Poe en el verso 3 de “Eulalie” (1844), un poema menor que hace un uso quizá demasiado explícito —demasiado mecánico— de la simbología habitual de su autor, y que por eso mismo es útil para clarificar algunas de sus líneas generales. Esa “marea muerta” es la respuesta del autor al mundo de dolor (“world of moan”, v. 2) en el que decía vivir hasta conocer a la destinataria del poema, la tal “Eulalie” —uno más de esos nombres algorítmicos, intercambiables, de las amadas de Poe, según establecimos al analizar la serie de “poemas con nombre” que se inicia en *Tamerlane and Other Poems*—. A partir de ahí, en una inusual proclamación de felicidad, el poeta enuncia el habitual repertorio de imágenes visuales desplazadas que suelen constituir su visión “en arabesco”: las estrellas de la noche son menos brillantes que los ojos de Eulalie, las irisaciones de la luna tras las nubes no pueden competir con un simple mechón de su pelo, etcétera. Y, sin embargo, en ese mundo oscurecido por el resplandor que emana de la mujer idealizada, Venus (aquí llamada “Astarté”) brilla en pleno día (lo que, por otra parte, es un fenómeno natural perfectamente observable), para así

constituirse en una de esas “bisagras del sueño” de las que hablaba Bachelard.

## 5.4 CODA

Lo que antecede son sólo dos ejemplos de cómo operan los símbolos en la nueva poesía “en arabesco” de Poe, en trance ya de emanciparse de las servidumbres derivadas de la imitación de sus maestros. Sabemos que Poe no tuvo ocasión de desarrollar las posibilidades de esa nueva poética. Las palabras que antepuso a su última compilación de poemas, la de 1845, han de ser tomadas como algo más que una retórica petición de indulgencia:

Events not to be controlled have prevented me from making, at any time, any serious effort in what, under happier circumstances, would have been the field of my choice. With me poetry has been not a purpose, but a passion; and the passions should be held in reverence; they must not — they cannot at will be excited with an eye to the paltry compensations, or the more paltry commendations, of mankind.<sup>311</sup> (Poe 1902, VII, xlviii)

Estudiosos tan dignos de consideración como Davidson (1957, 76) han establecido que el volumen de 1831 —al que, significativamente, sirvió de poema-prólogo una versión expandida de “Romance”—, marca el final de la dedicación exclusiva e intensa de

---

<sup>311</sup> “Acontecimientos de imposible control me han impedido hacer, en todo momento, cualquier esfuerzo serio en lo que, en circunstancias más felices, hubiera sido mi campo predilecto. En mí la poesía no ha sido un propósito, sino una pasión; y las pasiones merecen ser tomadas con respeto; no deben, no pueden provocarse con el ojo puesto en beneficios irrisorios, o en los más irrisorios halagos de la humanidad”.

Poe al cultivo de su “pasión”: los poemas que vendrán luego, dispersos y ocasionales, apenas añadirán nada nuevo a lo ya logrado en los tres volúmenes correlativos que el poeta dio a la imprenta en un intervalo de apenas cuatro años, y de ellos sólo cabe destacar, a la luz de las consideraciones precedentes, la serie de baladas tardías (“Annabel Lee”, “Ulalume”) que, como hemos visto, vuelven sobre asuntos ya esbozados en “Tamerlane”.

Autobiográfico es también el cariz de los versos que Poe añadió a la versión expandida de “Romance”; pero, significativamente, en ninguna de las otras cuatro versiones posteriores que se conservan del poema se mantuvieron esas interpolaciones; y parece razonable la observación que hace Mabbott (Poe 2000b, 156) de que, a pesar de la valía intrínseca de estos versos, el propio Poe debió considerarlos “demasiado personales” para reimprimirlos; por más que tampoco se pueda considerar que versos como éstos, en los que el poeta se describe a sí mismo como “un chico perezoso... que leía a Anacreonte y bebía vino” (“an idle boy... Who read Anacreon, and drank wine”; vv. 19-20) sean una prematura confesión de ciertas conocidas debilidades personales; o que estos otros, en los que el poeta hace esta dolorosa generalización:

I could not love except where Death  
Was mingling his with Beauty's breath —  
Or Hymen, Time, and Destiny  
Were stalking between her and me (vv. 31-34),

no sean, como prudentemente sugiere Mabbott, sino una enunciación del conflicto básico planteado en la consideración poética que Poe hizo de sus amores juveniles, y que podría parafrasearse de esta manera: “Quiso mi suerte” —interpreta Mabbott (*ibid.*, 158n)— “que me enamorara sólo de mujeres de las

que la edad, la muerte o el matrimonio [de éstas con otros, añadimos] me separaron”.

Cuando, en 1845, Poe rescata el bello poema antepuesto a sus “Minor Poems” de 1829, y acierta a titularlo con la palabra que define su verdadero asunto, “Romance”, en alusión a la modalidad mixta de visión poética alcanzada tras las fracasadas tentativas imaginativas que representan los poemas “largos”, ignorará las interpolaciones autobiográficas de 1831. El poeta —que ya es muchas otras cosas: narrador, *magazinist*, crítico y teórico literario— está embarcado en una nueva concepción mixta de la escritura en la que la ciencia, la denostada “Verdad” de los hechos, no ahoga ya la mirada poética, sino que, como ejemplificará magistralmente el modo de actuar del proto-detective Auguste Dupin en “The Purloined Letter”, proporcionará a ésta el punto de apoyo necesario para emprender un vuelo que ya no tendrá la ambición de las tentativas “titánicas” —en el sentido literal de la palabra, pues correspondían a titanes tales como Prometeo (en el caso de Shelley), Hiperión (en el de Keats) o las criaturas sobrehumanas de Blake— de la Imaginación, sino que se servirá de la intuición, la habilidad mixta que, como se especifica en *Eureka*, sirvió a Kepler para postular poéticamente las leyes del Universo observable.

Los logros de la intuición son, por necesidad, discontinuos y fragmentarios. Pertenecen a un estadio de la evolución del alma universal (que es también materia y energía, según la formulación unitaria de *Eureka*) en la que los elementos disgregados de la unidad primigenia no han vuelto aún a su centro; y, por tanto, su expresión poética es también el fragmento, el bosquejo o *sketch* —palabra que, en esta época, servía también para denominar el relato breve—, el poema “corto” surgido de la disgregación de los “largos” —que ya sabemos, por “The Philosophy of Composition”, que no son sino una mera sucesión o acumulación de poemas breves—. Walter Benjamin, en sus anotaciones de 1838-39 agrupadas posterior-

mente en su libro póstumo sobre Baudelaire, enuncia el corolario de esta manera de entender la experiencia poética:

Tenemos derecho a preguntarnos cómo la poesía lírica podría fundamentarse sobre una experiencia cuya norma es el shock. De una poesía de este tipo debería esperarse necesariamente un alto grado de conciencia; debería evocar la representación de un plan que la propia elaboración de la misma habría puesto en acción. Este rasgo conviene perfectamente a la poesía de Baudelaire. Es él quien la vincula, entre sus predecesores, con Poe; y entre sus sucesores, con Valéry.<sup>312</sup>

Benjamin, como vemos, traza de nuevo aquí, al igual que Eliot en su ensayo de 1949, la genealogía de la poesía moderna: de Poe a Valéry, pasando por Baudelaire; y define que la materia, la savia que circula por esa singular corriente de transmisión de sinergias poéticas, no puede ser otra cosa que “un alto grado de conciencia”. Ése será el legado de Poe. Y su origen está en la brega insatisfactoria, a menudo frustrante, que el autor mantuvo con sus tentativas poéticas juveniles, así como en el “plan” al que obedecieron sus estrategias de superación de las mismas, y que se concretó no sólo en los textos expresamente dedicados a la reflexión sobre la naturaleza de la creación literaria en sus distintas manifestaciones, sino también en los relatos, poemas y ensayos en

---

<sup>312</sup> Traducimos de la versión francesa de Jean Lacoste: “On est en droit de se demander comment la poésie lyrique pourrait se fonder sur une expérience ou le choc est devenu la norme. D’une poésie de ce genre, on attendrait nécessairement un haut degré de conscience; elle devrait évoquer la représentation d’un plan, que son élaboration même aurait mis en oeuvre. Ce trait convient parfaitement à la poésie de Baudelaire. C’est lui qui le lie, parmi ses devanciers, à Poe; parmi ses successeurs, à Valéry” (Benjamin 1982, 159).



los que se plasma su concepción de la realidad. En las páginas precedentes hemos estudiado la imbricación de esos textos con los problemas y aporías planteados en los dos poemas “largos” con los que Poe inició su trayectoria literaria, y muy especialmente con el más ambicioso de ambos, “Al Aaraaf”. En la medida en que esos poemas obedecían a planteamientos románticos, la revisión implícita o explícita a la que Poe los sometió en el desarrollo de su obra posterior supuso una reconsideración de las ideas románticas en general; y, en concreto, de la que afirmaba la supremacía de la Imaginación como instrumento de la aspiración visionaria y totalizadora del poeta. En su reconsideración de esos principios, Poe se alejará de esa ambición totalizadora y, por el contrario, pondrá los fundamentos teóricos y prácticos de una poesía “cuya norma es el shock”; es decir, la discontinuidad, el destello, la “unidad de efecto” que da sentido a la pieza breve en la que preferentemente habrá de concretarse la nueva práctica literaria; lo que no excluye, como hemos deducido de nuestra lectura de “The Philosophy of Composition” a la luz de *Eureka*, la posibilidad de obras largas constituidas por una suma o sucesión de piezas breves, a la manera discontinua en que se articula *The Narrative of Arthur Gordon Pym* o, retrospectivamente, cobran sentido los elementos discontinuos, heterogéneos, que constituían “Al Aaraaf”. *Eureka* es, así, la garantía que nos permite releer el poema de 1829 con la misma mentalidad “moderna” con la que abordaríamos otras piezas igualmente oscuras y fragmentarias del canon literario contemporáneo, tales como *The Bridge* de Hart Crane o *The Waste Land* de Eliot.

Con todo, leer “Tamerlane” y “Al Aaraaf” puede que requiera, como suelen afirmar casi todos sus estudiosos, la paciencia y la perseverancia que sólo se puede esperar de quien se acerca a esos textos con una motivación académica; pero quien haga tal esfuerzo —no tan desmedido: ambos poemas ofrecen méritos

suficientes para ser apreciados por sí mismos— puede encontrarse con la sorpresa añadida de constatar en ellos, en sus vacilaciones y en las preguntas que plantean, el origen, la partícula primera, de un modo de entender la literatura que todavía nos concierne, en cuanto que todavía somos, a la vez que “románticos” —en el sentido amplio que decía Bloom—, inevitablemente “modernos”.

APÉNDICE

TRADUCCIÓN DE ALGUNOS POEMAS  
DE EDGAR ALLAN POE  
EN VERSO CASTELLANO

**TAMERLÁN** (1827) (*fragmentos*)

[1]

(vv. 39-77)

[VISIÓN INFANTIL DE TAMERLÁN]

En la montaña respiré primero;  
las brumas del Taglay noche tras noche  
vertieron su rocío en mi joven cabeza;  
mi cerebro bebió entonces su veneno,  
cuando, después de todo un día persiguiendo  
a una gamuza, en su guarida entré  
y allí me eché a dormir, envanecido  
de mi poder, rey niño del instante;  
porque, con el rocío de la noche,  
un sentimiento impío empapó mi alma,  
y su esencia sentí infiltrándose en sueños,

mientras la luz que destellaban  
las nubes sobre mí me pareció  
la pompa de la monarquía,  
y el hondo resonar del trueno  
que sobrevino de inmediato  
me hablaba de conflicto y guerras,  
mientras mi voz, mi propia voz,  
inconsciente de mí, entonaba  
(y cómo se alegraba,  
cómo saltaba dentro de mí mi corazón)  
un grito de victoria en la batalla.

Caía la lluvia sobre mi cabeza  
apenas a cubierto, y raudamente  
pasaba el viento sobre mí, y mi mente  
enloquecía, y era como si alguien  
me coronara de laureles,  
y el fragor, el empuje de ese viento  
figuraba en mi oído complacido  
imperios derrotados, plegarias de cautivos,  
rumor de pretendientes, la confusa  
fanfarria lisonjera alrededor del trono.

La tormenta cesó y yo desperté.  
Su espíritu arrulló mi sueño, y cuando  
pasó, una extraña luz  
se hizo a mi alrededor,  
como para empapar mi alma en misterio:  
porque ya no era el mismo  
hijo despreocupado de la Naturaleza,  
sin otras cuitas que el presente.

[2]

(vv. 136-143)

## [TAMERLÁN RECUERDA SU INFANCIA]

El sagrado recuerdo de esos años  
vuelve a mí en estas horas solitarias  
y, con su dulce encanto, se presenta  
como un raro perfume de flores estivales;  
de flores conocidas por nosotros  
en la infancia; y que en nuestra mente evocan,  
al ser vistas —no solamente flores—,  
nuestros comienzos, el amor y todo.

[3]

(vv. 163-178)

[TAMERLÁN COMPARA LAS RESPECTIVAS NADAS  
DEL MUNDO Y DEL AMOR]

El mundo, sus placeres, su parte de dolor  
no advertidos entonces, las corpóreas formas  
del ser en su diversidad, que incluyen  
la tormenta y su espíritu incorpóreo.  
La luz del sol, la paz, las ideales  
y breves vanidades de los sueños,  
aterradoramente hermosas; la palpable  
nada de la vigilia al mediodía;  
de una vida encantada que parece,  
cuando se mira atrás, la lucha  
de algún demonio enfermo contra un don  
que dejó de asistirme en mala hora;  
todo lo que sentí o vi o pensé,  
se convirtió, mezclado y confundido  
—y fundido con tu inmortal belleza—,  
en ti, en la nada que es un nombre.

**IMITACIÓN** (1827)

Un insondable mar  
de orgullo interminable,  
un misterio y un sueño  
pudiera parecer  
mi juventud... Y digo  
que soñaba despierto  
con seres que mi espíritu no ha visto  
más que pasar de largo  
con los ojos del sueño...  
Que ningún ser viviente  
herede esta visión,  
estas ideas que serían  
como un hechizo mío sobre su alma;  
al fin esa esperanza luminosa,  
y ese tiempo feliz pasaron ya;  
mis horas de serenidad se fueron  
en un suspiro, y no  
me importa que hayan muerto,  
como las ilusiones que entonces abrigaba.

**EL LAGO** (1827)

En mi primera juventud, de todos  
los lugares que abarca el vasto mundo,  
mi sino me llevaba a frecuentar  
uno que no podía dejar de amar: amor  
eran lo que inspiraban las agrestes  
soledades de aquel lago entre rocas  
negras y pinos majestuosos.  
Pero cuando la noche extendía su palio  
sobre el lugar, y el viento  
pasaba junto a mí con su callada  
melodía, mi espíritu de niño despertaba  
al terror de aquel lago solitario.  
Y no era miedo ese terror,  
sino delicia trémula,  
indefinido sentimiento  
nacido de una mente oscurecida.  
La muerte estaba en esas olas envenenadas,  
y su sima ofrecía una apropiada tumba  
para quien no dejaba de encontrar  
allí consuelo para los oscuros  
desvaríos de su imaginación:  
para aquel cuyos pensamientos  
veían un Edén en el difuso lago.

**SONETO A LA CIENCIA** (1829)

Ciencia, cómo se ve que eres hija del tiempo,  
y que todo lo alteran tus ojos penetrantes.  
¿Por qué, buitre con alas de burda realidad,  
te cebas en el alma del poeta?

¿Y cómo habrá de amarte o admirarte por sabia,  
si no lo dejas divagar en busca  
del tesoro que ocultan los cielos enjorados  
a los que asciende con ligeras alas?

¿No has derribado a Diana de su carro  
y empujado a las dríadas del bosque  
a refugiarse en una estrella más dichosa?

¿No arrancaste a la náyade del río,  
al elfo de su prado verde, a mí  
del sueño de verano bajo los tamarindos?



**AL AARAAF** (1829) (*fragmentos*)

[1]

(I, vv. 16-29)

[NÉSACE, ÁNGEL RECTOR DE AL AARAAF,  
DETIENE EL CURSO DE LA ESTRELLA ERRANTE  
ANTES DE DIRIGIRLA A LA TIERRA]

Eran tiempos felices para Nésace.  
Su mundo se mecía en el aire dorado  
cerca de cuatro soles: ése era su descanso,  
un oasis en medio del desierto,  
allá donde entre un mar de rayos se despliega  
el esplendor empíreo sobre el alma sin trabas;  
sobre el alma que apenas, entre tan densas olas,  
consigue abrirse paso hacia su alto destino.  
Y si a esferas lejanas se dirigió otras veces,  
por fin vino a la nuestra, la elegida de Dios.  
Señora ahora de un dominio inmóvil,  
deja a un lado el cetro, deja el yelmo  
y, entre nubes de incienso e himnos espirituales,  
baña su cuerpo angélico en la cuádruple luz.

[2]

(I, 126-150)

## [DIOS RESPONDE A LA PLEGARIA DE NÉSACE]

Un mundo de palabras es el nuestro: a la calma  
la llamamos “Silencio”, la palabra más obvia.  
Todo habla en la Naturaleza  
y hasta las cosas ideales baten  
sus alas visionarias  
para emitir la sombra de un sonido.  
Mas no así cuando en las alturas  
pasa la eterna voz de Dios  
y en el cielo se agostan los vientos rubicundos.

“Por más que en esos mundos que ciegos ciclos rigen,  
ligados a un pequeño sistema y a un sol único,  
donde todo mi amor es locura y la gente  
equipara mi furia a la del rayo,  
a tormentas, furiosos mares y terremotos  
(¿qué harán cuando se crucen con mi furia mayor?);

por más que en esos mundos regidos por un sol  
las arenas del tiempo sean cada vez más tenues,  
mi resplandor es tuyo, portadora  
de mis secretos en el firmamento.  
Deja deshabitada tu casa de cristal  
y vuela con tu séquito por el cielo lunar,  
en dispersión, como hacen en Sicilia  
las nocturnas libélulas,  
y llevad a otros mundos otra luz,  
divulgad los secretos de esta embajada vuestra  
por los solemnes orbes que titilan; y sed  
para todas las almas un bando infranqueable,  
para que las estrellas no vacilen  
por la culpa del hombre.”

[3]

(II, 198-213)

[ÁNGELO Y IANTHE, ABSORTOS EN SU COLOQUIO,  
NO OYEN EL LLAMADO DE NÉSACE A LAS CRIATURAS]

—Ianthe, amor mío, mira ese rayo borroso.  
¡Qué gozo contemplar esas distancias!  
No tenía ese aspecto aquella noche  
de otoño cuando abandoné sin pena  
sus gozosos palacios.  
Esa noche, esa noche, lo recuerdo,  
el sol caía en Lemnos como un hechizo sobre  
los arabescos del salón dorado  
donde yo descansaba, y sobre los tapices,  
y también en mis párpados. ¡Cómo me los cerraba  
esa onerosa luz, hasta dormirme,  
después de haber mirado las flores y la niebla  
y el amor, como el persa Sa'adi en su Gulistán!  
Pero qué luz aquella. Dormitaba. Y la muerte  
se hizo con mis sentidos en esa hermosa isla,  
con tanta suavidad que ni un cabello  
despertó de su sueño o notó su presencia.

El último lugar que pisé de la tierra  
fue el orgulloso templo llamado el Partenón.  
Más belleza pendía de sus muros  
que incluso de tu seno palpitante.  
Y cuando el tiempo desplegó sus alas,  
de allí salté, como alza el vuelo un águila,  
y en una sola hora dejé atrás muchos años.  
Y mientras en los lazos del aire me sostuve  
la mitad del jardín del orbe se extendió

como un mapa ante mí,  
incluso las ciudades despobladas.  
Me colmé de belleza entonces, Ianthe,  
y medio quise ser hombre de nuevo.

—Ángelo mío, ¿por qué ser uno de ellos?  
Tienes aquí un hogar más luminoso,  
campos más verdes que en el otro mundo  
y amor apasionado de mujer.

—Óyeme, Ianthe: cuando el aire tenue  
faltó y mi alado espíritu dio un salto en las alturas,  
mi cerebro quizá quedó aturdido,  
pero el mundo recién abandonado  
me pareció sumido en el caos, fuera de órbita,  
a merced de los vientos e incendiado  
por el cielo furioso.  
Me pareció, amor mío, que dejé de ascender  
y que caí, no tan rápido como cuando ascendía,  
pero sin pausa, en trémulo descenso,  
entre rayos de bronce, hasta esta estrella de oro.  
Pero no duró mucho mi caída,  
porque esta estrella tuya era la más cercana  
de todas las estrellas a la nuestra:  
funesto astro, venido en una noche alegre,  
como invención de Dédalo, contra la tierra tímida.

—A tu tierra llegamos, pero no nos compete  
discutir los mandatos de quien manda.  
Vinimos, amor mío: en todas direcciones,  
como alegres libélulas de la noche, viajamos;  
y sin necesitar otra razón

que el gesto angélico con que nos honra  
nuestra Señora, igual  
al que recibe ella de su Dios.  
Pero Ángelo, este nunca desplegó su ala bella  
sobre un mundo más bello que ese gris tiempo tuyo.  
Borrosa era su esfera y sólo ojos de ángel  
podían distinguir su fantasma en los cielos  
cuando Al Aaraaf supo que su curso  
era cruzar el orbe estrellado hasta aquí.  
Pero cuando su gloria dominó el firmamento,  
como la pura efigie de lo bello ante el hombre,  
nos detuvimos ante la heredad de los hombres  
y tembló tu planeta, como lo bello entonces.

En estos circunloquios pasaron los amantes  
la noche a la que no siguió otro día.  
Cayeron. Porque el cielo no concede esperanzas  
a quien no quiere oír  
más que el latido de sus corazones.

**A...** (1829)

¿Mi juventud un sueño?  
Podría parecerlo,  
pero yo no levanto  
mi fe sobre ningún  
Napoleón, ni busco  
mi destino en los astros.

Y ahora, al despedirme de vosotros,  
he de reconocer  
que hay seres, que los hubo,  
a los que apenas vi pasar de largo  
con los ojos del sueño...  
Y si perdí mi paz  
en un día, una noche,  
en lo que dura una visión, en nada,  
¿menos perdida está por ello acaso?

Parado en el fragor  
de una playa azotada por los vientos,  
en mi mano sostengo  
unos granos de arena,  
pocos más bien..., y cómo  
se escurren al abismo.  
¿Así mis esperanzas?  
Con más gloria se fueron,  
como un relámpago en el cielo:  
de una vez. Como yo.

¿Joven, dices? Ya no,  
fíjate bien en mí.

Y doblemente mienten si te dicen  
que soy orgulloso. El pecho  
se llena de vergüenza  
cuando combinan esa nimiedad  
con lo que siento ahora.  
¿Estoico? No lo soy.  
Al pensar en mi suerte,  
me río de lo pobre que resulta  
el placer de “aguantar” ...  
¿Yo sombra de Zenón?  
No aguantar: desafiar.

**EL PAÍS DE LAS HADAS (1829)**

Valles borrosos y sombrías aguas  
y bosques como nubes  
cuyas formas no pueden discernirse  
en su constante disolverse en lágrimas:  
grandes lunas allí crecen y menguan  
una vez, y otra, y otra,  
en cada instante de la noche,  
mudando de lugar eternamente  
y apagando la luz de las estrellas  
con el aliento de sus caras pálidas.  
Cuando el reloj lunar marca las doce,  
una, la más diáfana de todas  
(y de la mejor clase, según dicen  
quienes la han puesto a prueba),  
baja y sigue bajando y sigue  
hasta hacer coincidir su centro con la cima  
de una montaña, mientras  
los sueltos y amplios cortinajes  
de su circunferencia  
caen sobre palacios y villorrios,  
sobre esos mismos bosques tan extraños,  
sobre el mar, sobre espíritus con alas,  
sobre todas las cosas somnolientas,  
hasta enterrarlas por completo  
en su luz laberíntica...  
Y qué honda, qué honda se hace entonces  
la pasión de su sueño.  
Por la mañana, cuando se levantan,  
su lunar cobertura  
se eleva hasta los cielos,



junto a las tempestades que cabecean como,  
pongamos, un albatros amarillo,  
o cualquier otra cosa...  
Y no vuelven a usar la misma luna  
para lo mismo de antes:  
es decir, como tienda  
(¡menuda extravagancia!).  
Sin embargo, sus átomos  
se dispersan en lluvia;  
y son las mariposas de la tierra,  
las siempre insatisfechas  
que aspiran a los cielos  
y vuelven a caer,  
las que han traído muestras de esa lluvia  
en sus trémulas alas.

**ROMANCE** (1829)

El romance, que canta y picotea  
dormido, con las alas recogidas,  
entre las hojas verdes que se agitan  
en las aguas de un lago extendido a sus pies,  
era para mí un pájaro pintado,  
un periquito familiar  
que me enseñó a decir el alfabeto  
y mis primeros parloteos,  
cuando yo no era más que un niño sabio  
tumbado boca arriba entre los árboles.

Tanto han batido luego el firmamento  
los cóndores —quiero decir, los años—  
que pasaban tronando, tumultuosos,  
que ya no tengo tiempo que perder  
mirando vanamente el cielo inquieto.  
Y si una hora de vuelo más calmoso  
roza mi espíritu con su plumón,  
me dice el corazón que dedicar  
a la proscrita lira y a las rimas  
ese momento, y no vibrar con ellas  
como una cuerda más, sería un crimen.

**ISRAFEL** (1831)

Vive un espíritu en el cielo  
“cuyo corazón tiene las cuerdas de un laúd”,  
ni canta ningún otro con idéntico arrebató  
que el ángel Israfel,  
e incluso los vertiginosos astros  
interrumpen sus cantos y enmudecen  
para oír el hechizo de su voz.

Vacilante allá arriba  
en su cenit, la luna enamorada  
se sonroja de amor;  
mientras que, por oírlo, el rojo rayo,  
y hasta las raudas pléyades, las siete,  
se paran en el cielo.

Y dicen, ese coro celestial  
y todo lo que escucha,  
que el fuego de Israfel  
procede de esa lira  
junto a la que se sienta y canta;  
esa viviente lira temblorosa  
y esas cuerdas insólitas.

Y ese ángel caminaba por los cielos  
donde no valen pensamientos vanos,  
donde el Amor es dios adulto  
y la mirada de la hurí transmite  
esa belleza plena  
que veneramos en la estrella.

Y por eso haces bien,  
Israfel, si desprecias  
el canto desapasionado;  
y por eso son tuyos los laureles  
del poeta mejor, del que es más sabio.  
Larga vida, y feliz, te deseamos.

Ciñe los éxtasis del cielo  
a tus ritmos ardientes;  
tu dolor, tu alegría, tu amor, tu odio  
al fervor de tu lira;  
y que enmudezcan las estrellas.

Tuyo es el cielo, sí, pero este mundo  
es de dulzores y amarguras;  
nuestras flores son solamente flores,  
la sombra de tu dicha  
es el sol de la nuestra.

Por eso, si Israfel  
se cambiara por mí y yo por él,  
puede que él no entonase con el mismo arrebató  
mortales melodías;  
y mi lira, quizá, con una nota  
más poderosa que ésta  
henchiría los cielos.

**A ALGUIEN EN EL PARAÍSO** (1835/1845)

Eras para mí todo aquello,  
amor, por lo que mi alma suspiraba:  
isla verde en el mar, altar y fuente,  
con guirnaldas de flores y de mágicas frutas,  
y aquellas flores eran todas mías.

Sueño tan luminoso no podía durar,  
ni dejar de nublarse la esperanza  
de ese cielo estrellado.  
“Adelante, adelante”, grita una voz futura,  
mientras horrorizado, mudo, inmóvil,  
mi espíritu planea  
sobre la sima del pasado.

Pues la luz de la vida se ha extinguido en mí:  
jamás, jamás, jamás  
(ese lenguaje esgrime el mar solemne  
contra la arena de la orilla)  
florecerá la rama fulminada  
ni el águila alcanzada por el rayo  
volverá a remontar el vuelo.

Y mis días en trance  
y mis sueños nocturnos  
están donde tus ojos verdes brillan,  
en los destellos de tus pasos  
en no sé qué danzas etéreas,  
en las orillas de no sé qué ríos.

**SONETO: SILENCIO** (1839/1845)

Hay cualidades, entes incorpóreos  
que por su doble vida son trasuntos  
de esa entidad que forman luz y cuerpos  
al fundirse, los dos, en cuerpo y sombra.

Hay un doble silencio, mar y playa,  
alma y cuerpo. Uno habita en soledades,  
entre hierbas crecidas; lacrimosos  
cuentos, solemnidades y recuerdos  
lo hacen menos terrible. Es el silencio

corpóreo. Lo llaman “Nunca más”.  
No lo temas. No hay nada malo en él.  
Pero ay de ti si algún inoportuno

azar te lleva a conocer su sombra,  
innominado duende que frecuenta  
regiones que ningún hombre ha pisado.

**UN SUEÑO DENTRO DE OTRO (1849)**

Con un beso en la frente  
me despido de ti,  
y reconozco ahora  
que tenías razón  
al juzgar que mis días  
no han sido más que un sueño.  
Por más que la esperanza  
durase un sólo día  
o noche, o lo que una  
visión, o nada, ¿es que eso  
hace menor su pérdida?  
No somos más que un sueño dentro de otro.

Parado en el fragor  
de una costa azotada por las olas,  
en mi mano sostengo  
un puñado de arena...,  
más bien escaso, y cómo  
se escurre de mis dedos  
al abismo. Dios mío,  
¿no podré retenerlo  
con más fuerza? ¿Ni un solo  
grano podré salvar  
de las olas feroces?  
¿No somos más que un sueño dentro de otro?

## BIBLIOGRAFÍA

- Almansour, Ahmed Nidal 2005: *The Middle East in Antebellum America: The Cases of Ralph Waldo Emerson, Nathaniel Hawthorne, and Edgar Allan Poe*. (Tesis). The Ohio State University.
- Ashton, Dore 2001 (1980): *Una fábula del arte moderno*. Trad. Javier García Montes. Madrid: Turner.
- Auden, W. H. 1989: *Forewords and Afterwords*. New York: Vintage International.
- Bachelard, Gaston 1993: *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Balfour, Edward 1885: *The Cyclopædia of India and of Eastern and Southern Asia*. London: Bernard Quaritch.



- Ballesteros González, Antonio 2010: "Un cierto sentido de la irrealidad: Poe y sus dobles". En Rigal Aragón & González Moreno, 49-76.
- Barzun, Jacques 1990: "The Cradle of Modernism". *The Scholar*, autumn, 519-527.
- Basler, Roy P. 1967: "The Interpretation of Ligeia". En Regan, 51-63.
- Baudelaire, Charles 1875: "Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres". En *Histoires extraordinaires* par Edgar Poe. Traduction de Charles Baudelaire, Paris: Librairie Nouvelle.
- 1884: "Notes nouvelles sur Edgar Poe" En Edgar Allan Poe: *Nouvelles Histoires extraordinaires*. Traduction par Charles Baudelaire. Paris: A. Quantin, i-xix.
- 1994: *Escritos sobre literatura*. Edición de Carlos Pujol. Barcelona: Bruguera.
- Baxter, Nancy Niblack 1969: "Thomas Moore's Influence on Tamerlane". En "Marginalia", *Poe Newsletter*, vol. II, no. 2: 36-38.
- Beebe, Maurice 1967: "The Universe of Roderick Usher". En Regan, 121-133.
- Benítez Ariza, José Manuel 2001: "Cuerpo y sombra. La poesía de Edgar Allan Poe". *Clarín*, 31, 47-50.
- 2003 "William Wordsworth. Dos poemas de la imaginación". Traducción y nota. *Caleta*, 10, 25-32.

- Benjamin, Walter, 1982 (1938-1939): *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Préface et traduction de Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedermann. Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- Bennett, Maurice J. 1983: "Edgar Allan Poe and the Literary Tradition of Lunar Speculation" ("Edgar Allan Poe et la tradition littéraire de spéculation sélénite"). *Science Fiction Studies*, Vol. 10, No. 2 (Jul.), pp. 137-147.
- Benton, Richard P. 2000: "'Bedlam Patterns': Love and the Idea of Madness in Poe's Fiction". The Edgar Allan Poe Society of Baltimore. URL: <http://www.eapoe.org/papers/psblctrs/...>
- Bettini, Stefano 2004: "Anthropic Reasoning in Cosmology: A Historical Perspective". URL: <http://arxiv.org/ftp/physics/papers/0410/0410144.pdf>
- Bloom, Harold 1963 (1961): *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. New York: Anchor Books.
- 1971: *The Ringers in the Tower. Studies in Romantic Tradition*. The University of Chicago Press.
- 1984: "Inescapable Poe". *The New York Review of Books*, October 11.
- (ed.) 1985: *Edgar Allan Poe (Modern Critical Views)*. New York: Chelsea House.
- Borges, Jorge Luis 1952: "Kafka y sus precursores". En *Obras Completas \*\**, Barcelona: Emecé, 1989, pp.88-90.

— 1989: *Obras completas* (tres tomos). Barcelona: Emecé.

Brun Perizzolo, Gabriela 2006: *Ciência y tecnología na obra literaria de Edgar Allan Poe e Machado de Assis*. Tesis. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Burgoyne, Daniel 2001: "Coleridge's 'Poetic Faith' and Poe's Scientific Hoax". *Romanticism on the Net*, Número 21, février. URL: <http://www.erudit.org/iderudit/005960ar.html>.

Byron, George G. 1963. *Byron's Poems*. 3 tomos. Dutton, New York: Everyman's Library.

Cairns, William B. 1915: "Some Notes on Poe's 'Al Aaraaf'". *Modern Philology*, Vol. 13, No. 1, pp. 35-44.

Campbell, Killis 1930: "Poe's Knowledge of the Bible". *Studies in Philology*, vol. 27: 546-551.

Cappi, Alberto 1994: "Edgar Allan Poe's Physical Cosmology". *Quarterly Journal of the Royal Astronomical Society* 35: 177-192.

Carlson, Eric W. (1986): "Bloom on Poe", *Poe Studies / Dark Romanticism*, December, Vol. XIX, 50-52.

Cauthen, Jr. I. B. 1950/51: "Poe's *Alone*: Its Background, Source and Manuscript". *Studies in Bibliography*, 284-291.

Cirlot, Juan Eduardo 1998: *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Coleridge, Samuel Taylor 1907: *Biographia Literaria*. Oxford: The Clarendon Press.

— 1957: *Poems and Prose*. Ed. Kathleen Raine. Harmondsworth: Penguin Books.

Cortázar, Julio 1994: “Vida de Edgar Allan Poe”. *Obra crítica*/2. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara. 287-364.

Cortés, Julio (ed.) 1980: *El Corán*. Madrid: Editora Nacional.

Crane, Hart 1970 [versión electrónica: 1998]: *The Bridge*. Liveright, New York. URL: [http://gateway.proquest.com/openurl/openurl?ctx\\_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res\\_ver=0.2&res\\_id=xri:lion&rft\\_id=xri:lion:ft:po:Z000242788:0](http://gateway.proquest.com/openurl/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:ft:po:Z000242788:0).

Darío, Rubén 1950: *Obras completas II. Semblanzas*. Madrid: Afrodiseo Aguado.

Davidson, Edward H. 1957: *Poe: A Critical Study*. Cambridge, MA: Belknap-Harvard University Press.

De Sola Pinto, V. 1963 “Introduction”. En Byron 1963.

Díez Canedo, Enrique & Fortún, Fernando 1994: *La poesía francesa moderna. Antología ordenada y anotada por...* Gijón: Universos.

Doyle, Jacqueline 1986: *Renaming Things Seen: Edgar Allan Poe and American Modernist Poetry*. Tesis. University Microfilms International's Dissertation Abstracts database.

Edgar Allan Poe Society of Baltimore, The. Web. Created: May 1, 1997.  
URL: [www.eapoe.org](http://www.eapoe.org).

Elder, Matthew Stephen 2005: "Never Otherwise Than Analytic": Poe's Science of the Divine. Tesis. North Carolina State University.

Eliot, T.S. 1917: "Tradition and the Individual Talent". En Eliot, 1941, 24-34.

— 1932: *Selected Essays 1917-1932*. Harcourt Brace and Company, New York.

— 1941: *Points of View*. London: Faber and Faber.

— 1949: "From Poe to Valéry". *The Hudson Review*, Vol. 2, No. 3 (Autumn), pp. 327-342.

— 1963: *Collected Poems 1909-1962*. Londres: Faber and Faber.

*L'Encyclopédie de l'Islam*. Nouvelle édition. Paris, 1960.

Folks, Jeffrey 2009: "Poe and the Cogito". *The Southern Literary Journal*, Vol. 42, No. 1, pp. 57-72. University of North Carolina Press.

Frye, Northrop 1973 (1957): *Anatomy of Criticism. Four essays*. Princeton University Press.

García Landa, José Ángel 2004: "Retroactive Thematization, Interaction, and Interpretation: The Hermeneutic Spiral from Schleiermacher to Goffman" (2004). *Belgian English Language and Literature*, No. 2, pp. 155-166, 2004. En SSRN. URL: <http://ssrn.com/abstract=1856427>.

- 2007: “Poe-Tics of Topsight.” In García Landa, *Vanity Fea* (blog). URL: <http://garciala.blogia.com/2007/042601-poe-tics-of-topsight.php>.
- 2008: “Acritical Criticism, Critical Criticism: Reframing, Topsight and Critical Dialectics”. En SSRN. URL: <http://ssrn.com/abstract=1259696> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1259696>.
- 2012: “Poe’s Big Bang”. En *Vanity Fea* (blog). URL: <http://vanityfea.blogspot.com.es/2012/11/poses-big-bang.html>.
- 2013 *A Bibliography of Literary Theory, Criticism and Philology*. 18<sup>th</sup> edition. Universidad de Zaragoza. URL: [http://www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/bibliography.html](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/bibliography.html).
- Gargano, James W. 1967: “The Question of Poe’s Narrators”. En *Regan* 164-171.
- Gerber, Gerald E. 1970: “Milton and Poe’s ‘Modern Woman’”. *Poe Newsletter*, vol. III, n° 2, 25-26.
- Grantz, David 2001: “Edgar Allan Poe’s *Eureka*: I Have Found It!”. Christoffer Nilsson Editor. URL: <http://www.poedecoder.com/essays/eureka.htm>.
- Harris, W. C. 2000: “Edgar Allan Poe’s *Eureka* and the Poetics of Constitution”. *American Literary History*, 12, 1 & 2, 1-40.
- Hart, Richard H. 1936 (1999): “The Supernatural in Edgar Allan Poe” (lecture). The Edgar Allan Poe Society of Baltimore. URL: <http://www.eapoe.org/papers/psblctrs/pl19361.htm>.

- Haviland, Thomas P. 1954: "How Well Did Poe Know Milton?" *PMLA*, LXIX (September), 846.
- Hayes, Kevin J. 2009: "A New Source for Poe's *Al Aaraaf*". *Notes and Queries*, 56 (3): 391-392. Oxford University Press.
- Hoffman, Daniel 1995: "The Artist of the Beautiful". *American Poetry Review*, Vol. 24, 6: 11-18.
- 1998 (1972): *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Holman, Harriet R. 1969: "Hog, Bacon, Ram and Other "Savans" in *Eureka*: Notes toward Decoding Poe's Encyclopedic Satire". *Poe Newsletter* vol.II, no.3: 49-55
- 1972: "Splitting Poe's "Epicurean Atoms". Further Speculation in the Literary Satire of *Eureka*". *Poe Studies* V, no. 2: 33-37.
- Hubbell, Jay B. 1969: "The Literary Apprenticeship of Edgar Allan Poe". *The Southern Literary Journal*, Vol. 2, No. 1 (Fall), pp. 99-105. University of North Carolina Press.
- Huerta, David, 2012: "Aguas aéreas. La estrella de 1572" [En línea]. *Revista de la Universidad de México*. Nueva época. Noviembre 2012, No. 105. URL: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=10&art=143&sec=Columnistas>.
- Hume, B. A. 1993 "Poe's Mad Narrator in *Eureka*". *Essays in Arts and Sciences*, 22. 51-65.

Huxley, Aldous 1967: "Vulgarity in Literature", Part VI. En Regan, 31-37.

Jahshan, Paul, 2008: "From Man of the Crowd to Cybernaut: Edgar Allan Poe's Transatlantic Journey—and Back". *European Journal of American Studies* [Online], 2, document 1. URL: <http://ejas.revues.org/2293>.

Jiménez, Juan Ramón 1953: "En casas de Poe". En Jiménez 1981, 315-322.

— 1981: *Prosas críticas*. Madrid: Taurus.

Jiménez González, María Isabel 2010: "Edgar Allan Poe, that Great 'Liar'". En Rigal Aragón & González Moreno, 97-108.

Juárez Hervás, Luisa (coord.) 2010: *Poe Alive in the Century of Anxiety*. Universidad de Alcalá, Instituto Universitario de Investigación en Estudios Norteamericanos Benjamin Franklin.

Kaplan, Sidney 1967: "An Introduction to Pym". En Regan 145-163.

Kennedy, J. Gerald, ed. 2001: *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. Oxford: Oxford University Press.

Kennedy, J. Gerald and Weissberg, Liliane eds. 2001: *Romancing the Shadow: Poe and Race*. New York: Oxford University Press.

Ketterer, David 1974: "The SF Element in the Work of Poe: A Chronological Survey". *Science Fiction Studies*, Volume 1, No.3. (Spring, 1974), pp. 197-213.



- Kidwai, A. R. & Newey, Vincent 1997: "The Burning Heart in Poe's *Al Aaraaf*: Another Possible Source". *Notes and Queries*, 44, September 1997, 365-366.
- Krutch, Joseph Wood 1967: "The Philosophy of Composition". En Regan 15-30.
- Lacan, Jacques 1988: "Seminar on 'The Purloined Letter' ", en Muller, John P. y Richardson, William J., 28-54.
- Lara Rallo, Carmen 2010: "'An Intertextual Approach to 'The Raven: Intuitive and Ecstatic Echoes behind Poe's 'Mathematical Problem' ". En Juárez Hervás, 33-40.
- Lartigue G., Juan 2003?: "Edgar Allan Poe and Science: A Cosmic Poet". Christoffer Nilsson Editor. URL: <http://www.poedecoder.com/essays/lartigue/#Abstract>.
- Lawrence, D. H. 1979 (1925): *Studies in Classic American Literature*. Cambridge University Press.
- Leary, Lewis 1972: "Edgar Allan Poe: The Adolescent as Confidence Man". *The Southern Literary Journal*, Vol. 4, No. 2 (Spring), 3-21. University of North Carolina Press.
- Leslie, John 1998: "Cosmology and Theology". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 1998 Edition), Edward N. Zalta (ed.). URL: <http://plato.stanford.edu/archives/fall1998/entries/cosmology-theology/>.

- Ljungquist, Kent P. 1995: "Poe's 'Al Aaraaf' and the Boston Lyceum: Contributions to Primary and Secondary Bibliography". *Victorian Periodicals Review*, Vol. 28, No. 3 (Fall), pp. 199-216.
- Lombard, Charles 1970: "Poe and French Romanticism". *Poe Newsletter*, vol. III, no. 2, 30-35.
- López, Lope 2010: "Untimely Figures; Edgar Allan Poe, Journalism, and the Literary Imagination". Tesis. University of Pittsburgh.
- Lugones, Leopoldo 1996: *Las fuerzas extrañas*. Ed. Arturo García Ramos. Madrid: Cátedra.
- Mabbott, Thomas Ollive 1919: "Some Classical Allusions in Poe". *The Classical Weekly*, Vol. 12, No. 12 (Jan. 20), p. 94. Classical Association of the Atlantic States.
- 1920: "A Few Notes on Poe". *Modern Language Notes*, Vol. 35, No. 6 (Jun.), pp. 372-374. The John Hopkins University Press.
- 1941: "Introduction". *Tamerlane and Other Poems*. The Facsimile Text Society, New York, v-lxvi. URL: <http://www.eapoe.org/papers/misc1921/tom41001.htm>.
- 1942: "Introduction and Digressions". *The Raven and Other Poems*. New York: The Facsimile Text Society, v-xxviii. URL: <http://www.eapoe.org/papers/misc1921/tom42001.htm>.
- (ed.) 1978: *The Collected Works of Edgar Allan Poe. Volumes II & 3: Tales and Sketches*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Belknap Press. URL: <http://www.eapoe.org/works/mabbott/tominfo.htm>.

— (ed.) 2000: *Complete Poems of Edgar Allan Poe* (v. Poe 2000b).

Macleod, Dianne Sachko 1982: "Rossetti's Two Ligeias: Their Relationship to Visual Art, Music, and Poetry". *Victorian Poetry*, Vol. 20, No. 3/4, pp. 89-102, West Virginia University Press.

Mallarmé, Stéphane 1983: *Oeuvres complètes I. Poésies*. Ed. Carl Paul Barbier y Charles Gordon Millan. Paris: Flammarion.

Mari, Antoni (ed.) 2011. *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.

Meyers, Jeffrey 1993: "Edgar Allan Poe". En Parini & Milliers 1993, 172-202.

Micó, José María & Siles, Jaime (ed.) 2003: *Paraíso cerrado. Poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

Milton, John 1994: *The Works of John Milton*. Ware: Wordsworth Editions Ltd.

Monteiro, George 1972: "Edgar Poe and the New Knowledge." *The Southern Literary Journal* 4.2.

Moore, Thomas 1829: *The Poetical Works of Thomas Moore*. Paris: Jules Didot Sr.

Moss, Sidney P. 1963: *Poe's Literary Battles: The Critic in the Context of His Literary Milieu*. Durham, NC: Duke University Press.

- Muller, John P. & Richardson, William J. 1988: *The Purloined Poe. Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Murtuza, Athar 1972: "An Arabian Source for Poe's 'The Pit and the Pendulum'". En "Marginalia", *Poe Studies*, vol. V, no. 2: 50-57.
- Muzelle Alain 2000: "Arabesque et roman dans l'oeuvre de Friedrich Schlegel", *Sociétés & Représentations*, 2000/2 n° 10, p. 23-54.
- Nadal Blasco, María 2010: "A Tropic of Shadow. Prosopopeia and Allegorical Translucency in Poe's Fiction". En Rigal Aragón & González Moreno 2010.
- Neuman, Andrés 2002: "Dodecálogos de un cuentista". En Neuman, A. (ed.): *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español*. Madrid: Páginas de Espuma: 313-316.
- Noceti, Álvaro 1955: *Edgar Allan Poe. Análisis crítico de El Cuervo y otros ensayos*. Montevideo: edición del autor.
- Ortiz, Fernando 1982: "Reivindicación de Manuel Machado". *La estirpe de Bécquer*. Jerez de la Frontera: Libros Fin de Siglo. 73-85.
- Parini, Jay, & Brett C. Millier, eds. 1993: *The Columbia History of American Poetry*. New York: Columbia University Press.
- Pedraza, Pilar 2004: *Espectra. Descenso a las criptas de la literature y el cine*. Madrid: Valdemar.
- Peeples, Scott 2010: "Poe and Pain". En Rigal Aragón y González Moreno 2010, 37-48.

- Person, Leland S. 2001: "Poe and Nineteenth-Century Gender Constructions. En Kennedy, 129-165.
- Pettigrew, Richard Campbell & Pettigrew, Marie Morgan 1937: "A Reply to Floyd Stovall's Interpretation of 'Al Aaraaf'". *American Literature* 8, 439-40.
- Phillips, H. Wells, 1972: "Poe's Usher: Precursor of Abstract Art". *Poe Studies*, vol. V, no. 1, June 1972, 14-16.
- Pichois, Claude & Ziegler, Jean 1987: *Baudelaire*. Paris: Julliard.
- Pierce, F. E. 1918: *Currents and Eddies in the English Romantic Generation*. New Haven: Yale University Press.
- Pitcher, Edward W. 1980: "Poe's 'The Assignment': A Reconsideration," *Poe Studies*, June, Vol. XIII, No. 1, 13:1-4.
- Poe, Edgar Allan Poe 1827: *Tamerlane and Other Poems, by a Bostonian*. Boston: Calvin S. Thomas Printer. URL: <http://www.eapoe.org/works/editions/taopc.htm>.
- 1850-56: *The Works of the Late Edgar Allan Poe*. Edit. Rufus Wilmot Griswold. Vols 1-2, New York: J. S. Redfield, 1850; vol 3, 1850; vol 4, 1856. URL: <http://www.eapoe.org/works/editions/griswold.htm>.
- 1902: *The Complete Works of the Edgar Allan Poe*. Edición de James Harrison. XVII vol. New York, Thomas Y. Crowell & Company Publishers. URL: <http://www.eapoe.org/works/harrison/jahinfo.htm>.

- 1911: *The Complete Poems of Edgar Allan Poe*. Edit. J.H. Whitty. New York: Houghton Mifflin Company. URL: <http://www.hti.umich.edu/cgi/a/amverse/amverse>.
- 1918: *Poésies Complètes*. Edit. y trad. Gabriel Mourey. Paris: Mercure de France.
- 1941: *Edgar Allan Poe: Letters and Documents in the Enoch Pratt Free Library*. Edited by Arthur H. Quinn and Richard H. Hart. New York: Scholars' Facsimiles & Reprints.
- 1969-1978: *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. Edit. Thomas Ollive Mabbott. Cambridge, Massachusetts and London, England: Belknap Press. URL: <http://www.eapoe.org/works/mabbott/tominfo.htm>.
- 1985 (1965): *Selected Writings*. Edit. David Galloway. Harmondsworth: Penguin Books.
- 1981: *Narraciones extraordinarias*. Edit. y trad. Julio Cortázar. Barcelona: Círculo de Lectores.
- 1984: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Harmondsworth: Penguin Books (1ª ed. New York: Random House 1938).
- 1994: *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket and Related Tales*. Edited by Gerald Kennedy. Oxford, England: Oxford University Press.
- 2000a: *Poesía completa*. Edición bilingüe. Edit. y trad. María Condor y Gustavo Falaquera. Madrid: Hiperión.

- 2000b: *Complete Poems*. Edited by Thomas Ollive Mabbott. Chicago: University of Illinois Press.
- 2003: *Eureka*. Edit. y trad. Julio Cortázar. Madrid: Alianza Editorial.
- (sin fecha) “[Excerpts from Milton]”, manuscrito, posiblemente circa 1829, 1 página por los dos lados. URL: <http://www.eapoe.org/works/docs/pmilt01.htm>.
- Pollin, Burton R. 1998: “Poe, Creator of Words”. The Edgar Allan Poe Society of Baltimore. URL: <http://www.eapoe.org/papers/psblctrs/pl19741.htm>.
- Quinn, Arthur Hobson 1941: *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1941.
- Quinn, Patrick F. 1957: *The French Face of Edgar Poe* (Carbondale, IL: Southern Illinois University Press).
- Quiroga, Horacio 1990: *Los desterrados y otros textos*. Madrid: Castalia.
- Regan, Robert (ed.) 1967: *Poe. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Rigal Aragón, Margarita 1997: “La influencia del entorno social en la producción literaria de Edgar A. Poe”. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n.º. 12, 1997, págs. 173-188
- 2000: “Los cuentos ‘relegados’ de Edgar A. Poe” *REDEN: Revista española de estudios norteamericanos*, n.º 19-20, pp. 79-102.

- 2010: “La ‘verdad’ sobre el caso del señor Edgar Poe”, *Revista de Filología*, 28; enero 2010, pp. 123-139.
- & González Moreno, Beatriz (coord..) 2010: *Edgar Allan Poe (1809-1849): Doscientos años después*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.
- Robbins, J. Albert 1968: “The State of Poe Studies”. *Poe’s Newsletter*, vol. I, no. 1, pp. 1-2.
- Robbins, Peggy 1977: “Poe’s Defamation”. En Robbins, Peggy & Miller, John C. 1975, 1977, sin paginar.
- & Miller, John C. 1977: *Edgar Allan Poe. The Creation of a Reputation*. Eastern Acorn Press.
- Rochester, Howard 1991: “Lord Byron y ‘Don Juan’”. En *Escritores británicos y sus obras maestras*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Rodríguez Guerrero-Strachan, Santiago 2010: “Juan Ramón Jiménez’s Critical Appreciation of Edgar A. Poe”. En Rigal Aragón y González Moreno, 177-184.
- Rodríguez Marcos, Javier 2011: “El ‘big bang’ de la poesía moderna”. *El País*, 9 de marzo.
- Rollason, Christopher Richard 1987: *The Construction of the Subject in the Short Fiction of Edgar Allan Poe*. Two volumes. Tesis doctoral. The University of York. Department of English and Related Literature.



- 2010: “The Poe Bicentennial Year 2009 in Spain.” *The European English Messenger* (European Society for the Study of English - ESSE), Vol 19.2, Autumn, pp. 50-55.
- Roppolo 1967: “Meaning and ‘The Masque of the Red Death’ “. En Regan 134-144.
- Ross, Dave 2000: “Once Upon a Midnight Clearing”. *Horizon*, Autumnal Equinox issue. URL: <http://www.twcac.org/onlinehorizon/onlinehorizon/midnightclearing.htm>.
- Ross, Donald H. 1971: “The Grotesque: A Speculation”. *Poe Studies*, vol. IV, no.1, 10-11.
- Said, Edward W. 1978: *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- 1985: “Orientalism Reconsidered”. *Cultural Critique*, 1 (Autumn). 89-107. University of Minnesota Press.
- Savater, Fernando 2002: *Poe y Stevenson. Dos amores literarios*. Santander: Límite.
- Shelley, Percy B. 1994: *The Works of P. B. Shelley*. Ware: Wordsworth Editions Ltd.
- Stott, G. St. John (2009): “Neither Genius nor Fudge: Edgar Allan Poe and Eureka” [online article], 452° F. *Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature*, 1, 52-64. URL: <http://www.452f.com/issue1/neither-genius-nor-funge-edgar-allan-poe-and-eureka/>.

- Stovall, Floyd 1929: "An Interpretation of Poe's 'Al Aaraaf'". *Texas Studies in English* 9: 126-33.
- 1967: "The Conscious Art of Edgar Allan Poe". *College English*, XXIV (March), 417-21. En Regan, 172-178.
- Suvin, Darko 1974: "Radical Rhapsody and Romantic Recoil in the Age of Anticipation: A Chapter in the History of SF". *Science Fiction Studies*, Vol. 1, No. 4 (Autumn), pp. 255-269.
- Tate, Allen 1967: "Our Cousin, Mr. Poe". En Regan, 38-50.
- 1968: "The Poetry of Edgar Allan Poe". *The Sewanee Review*, Vol. 76, No. 2 (Spring), pp. 214-225. The Johns Hopkins University Press.
- Thomas, Dwight & Jackson, David K. 1987: *The Poe Log: A Documentary Life of Edgar Allan Poe, 1809-1849*. G. K. Hall & Co. Boston.
- Tresch, John 1997: "'The Potent Magic of Verisimilitude': Edgar Allan Poe within the Mechanical Age". *The British Journal for the History of Science*, 30, pp 275-290.
- Trieber, J. Marshall 1971: "The Scornful Grin: A Study of Poesque Humor". *Poe Studies*, vol. IV, no. 2: 32-34
- Valéry, Paul 1980: *Oeuvres*, I. Ed. Jean Hytier. Paris:, Bibliothèque de la Pléiade
- Valverde, José M<sup>a</sup> et al. 1983: *Historia del pensamiento*. Vol. 1: Los orígenes del pensamiento. Barcelona: Orbis.

- & Riquer, Martín de, 1985: *Historia de la Literatura Universal*, vol. 7: *Romanticismo y Realismo*. Barcelona: Planeta.
- Walter, George 1995: *Poe*. Trad. Alberto Clavería. Madrid: Anaya & Mario Muchnick.
- Weiss, Susan Archer 1907: *The Home Life of Poe*. Broadway Publishing Company, New York. URL: <http://www.gutenberg.org/files/33930/33930-h/33930-h.htm>.
- Westfahl, Gary 1992: “‘The Jules Verne, H.G. Wells, and Edgar Allan Poe Type of Story’: Hugo Gernsback’s History of Science Fiction”. *Science Fiction Studies*, Vol. 19, No. 3 (Nov., 1992), pp. 340-353.
- Wilbur, Richard 1967: “The House of Poe”. En Regan 98-120.
- (ed.) 2003: *Edgar Allan Poe. Poems and Poetics*. New York: The Library of America.
- Williams, W. C. 1956: *In the American Grain*. New York: New Directions Books.
- 1986: *The Complete Poems. Volume I. 1909-1939*. New York: New Directions Books.
- Woodberry, George E. 1909: *The Life of Edgar Allan Poe: Personal and Literary, with His Chief Correspondence with Men of Letters*, vol. 1. Boston: Houghton Mifflin.
- Wordsworth, William 1969: *Poetical Works*. Ed. Thomas Hutchinson. London: Oxford University Press.

— 1999: *Prólogo a Baladas Líricas / Preface to Lyrical Ballads*, (1800, 1802). Edición bilingüe. Introducción, traducción y notas de Eduardo Sánchez Fernández . Madrid: Ediciones Hiperión.

Wright, David (ed.) 1985: *The Penguin Book of English Romantic Verse*. Harmondsworth: Penguin Books.

Zimmerman, Brett. "A Catalogue of Selected Rhetorical Devices Used in the Works of Edgar Allan Poe." *Style* 33, no. 4 (1999): 637.

